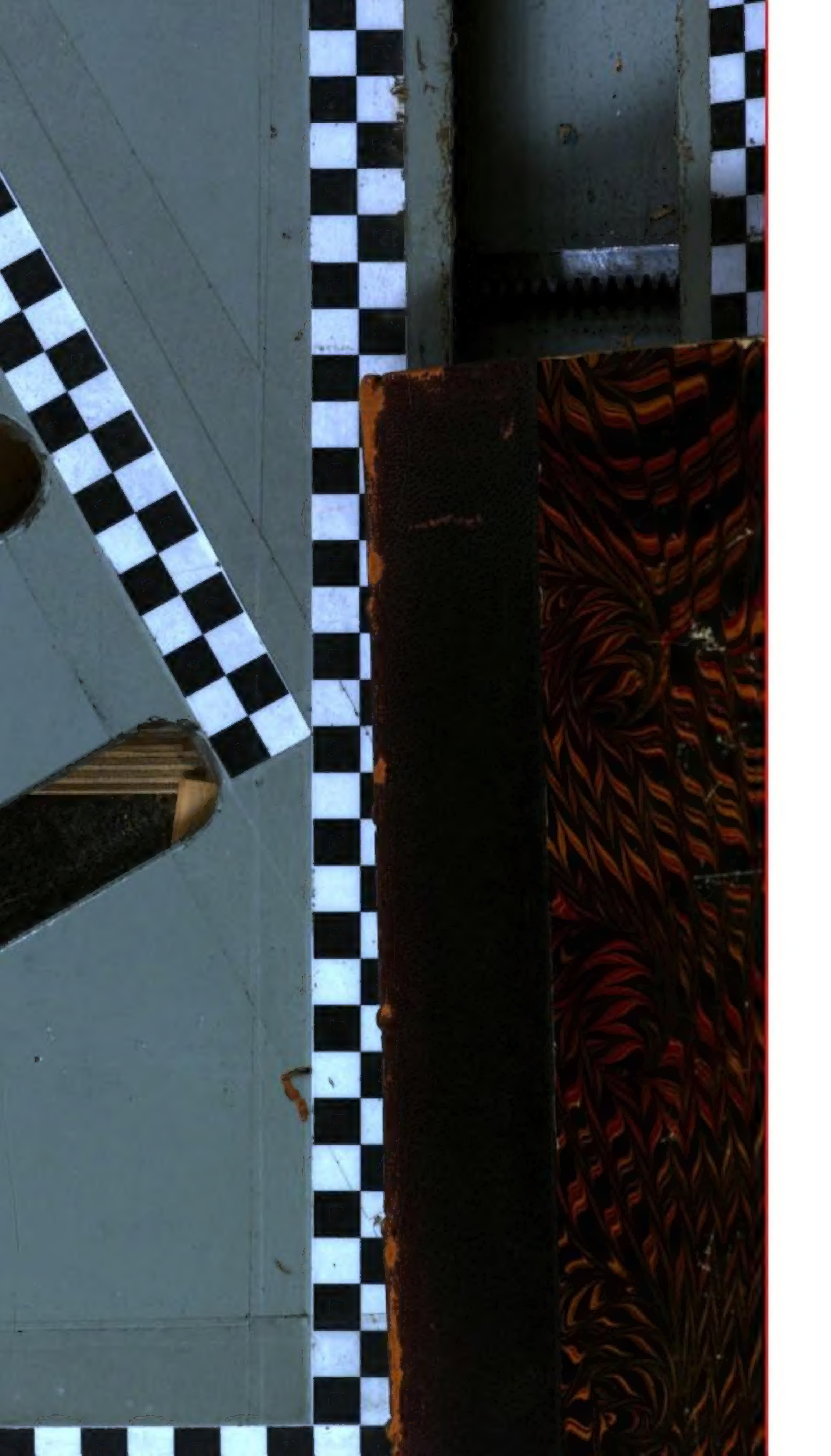
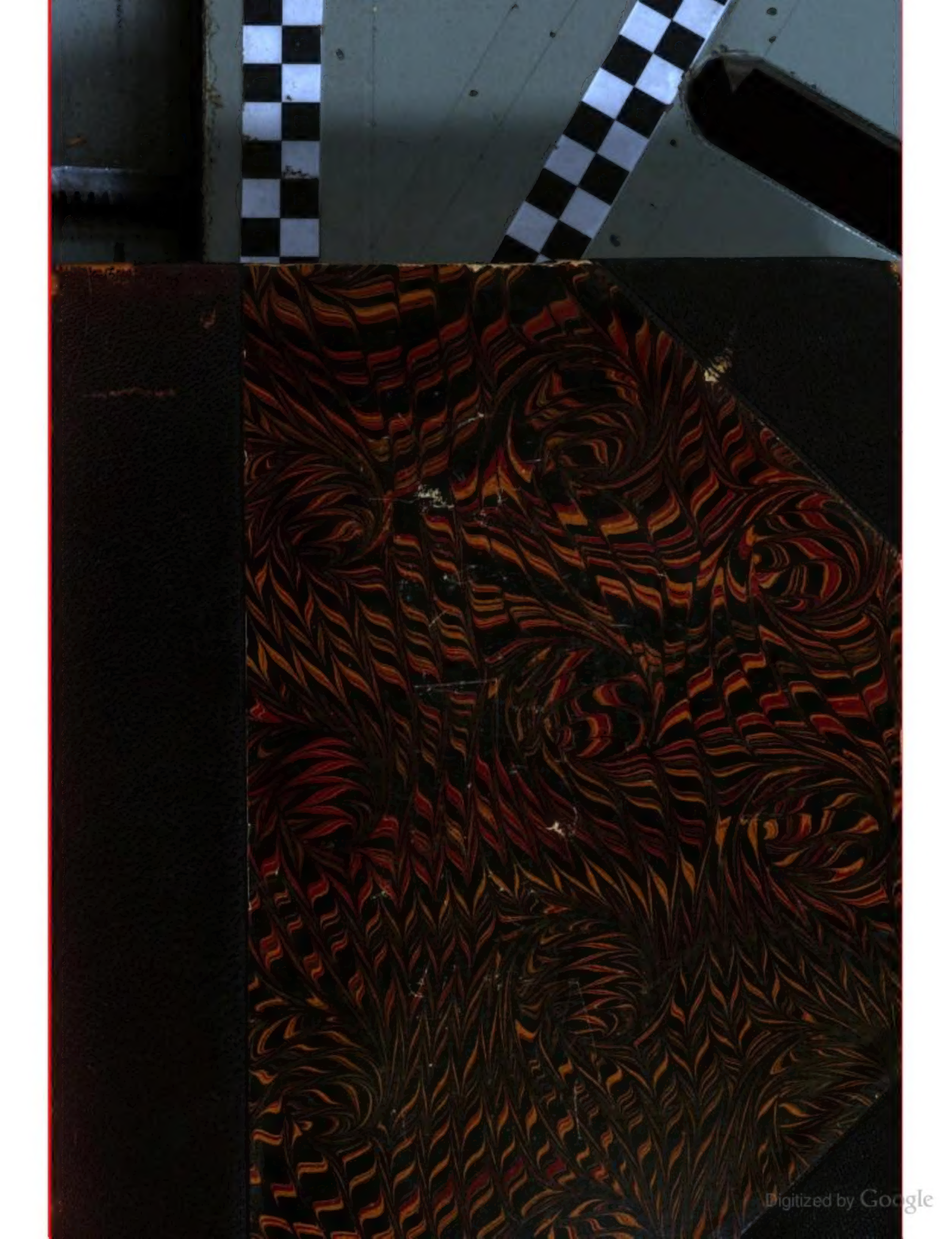
DER EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR KUNST DES TONSATZES: DER...

Carl von Winterfeld








Nr. 1850



Der evangelische Kirchengesang

und

sein Verhältniß

zur

Kunst des Tonsatzes,

dargestellt

von

Carl von Winterfeld.

Dritter Theil:

Der evangelische Kirchengesang im achtzehnten Jahrhunderte.

Leipzig, 1847.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.



Vorrede.

Nach einem Zwischenraume von zwei Jahren übergebe ich der Öffentlichkeit jetzt auch den dritten Theil des gegenwärtigen Werkes, durch den dasselbe beschlossen wird. Möchte diese nunmehr vollendete Darstellung nur etwas von der warmen Liebe kund geben, die ihr würdiger und reicher Gegenstand mir einflößte, und mit der ich sie begann und zu Ende führte! Möchte es mir gelungen seyn, einen innigen, dauernden Antheil an den edlen Geisteswerken geweckt zu haben, die aus langer Vergessenheit an das Licht zu bringen ich gewürdigt wurde! Von dem, was ich über diese geredet, darf ich wohl behaupten, daß es ein an ihnen Erlebtes und Erfahrenes sei, gleichwie auch sie Früchte inneren Lebens und Erfahrens ihrer Urheber sind. Doch weiß ich sehr wohl, daß meine Worte zugleich einen gewissen Standpunkt des Erkennens bezeichnen, der, eben so der Zeit als der Person angehörend, ein vergänglicher ist; und ich bin nicht vermessen genug zu glauben, daß sie ein allgemein und für immer Gültiges seyn können. Noch weniger möchte ich wagen, sie den Werken, über welche sie geredet sind, als ebenbürtige gegenüberzustellen; ich würde dadurch jener Eitelkeit mich schuldig machen, die ich auf den folgenden Blättern an einem eifrigen Wortführer der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts strenge gerügt habe, damit also mich selber verurtheilen. Nur die Hoffnung auszusprechen kann mir geziemen, daß diese Worte nicht vergebens geredet seyn, daß sie in ihrer Zeit das leisten werden, weshalb sie laut geworden sind, daß sie bessere nach mir erwecken werden, damit auf dem von mir angebautem Gebiete die Vergangenheit immer lichter, die auf ihr ruhende Gegenwart immer besser und sichrer begründet, die Zukunft immer hoffnungsreicher, das ganze Gesammtleben auch in dieser Richtung ein immer mehr bewußtes werde. Mögen sie immerhin vergehen und vergessen werden, diese Worte, wenn sie das Ihrige gethan haben und ihre Zeit erfüllt ist!

Über Einzelnes habe ich demjenigen wenig beizufügen, was in meinen Vorworten zu den ersten beiden Theilen bereits gesagt ist. Diesem zufolge habe ich über die Zusätze und Berichtigungen, welche auch diesem Theile, wie den vorhergehenden, beigegeben sind, mich nicht zu entschuldigen. In Auswahl und Zusammenstellung der Musikbeilagen bin ich den früher darüber ausgesprochenen Grundsätzen unwandelbar treu geblieben, und wenn man tadeln möchte,

daß ich diesesmal Manches, in neuerer Zeit schon wieder Veröffentlichte abermals gegeben habe, so wird theils die neue Zusammenstellung, in der es erscheint, mein Verfahren rechtfertigen, theils die Verbesserung mancher Fehler früherer Bekanntmachungen, und die Beigabe des Urtertes zu vielen Gesängen, die zuvor überall der unterlegten Worte ermangelten, auf die nur ihre Überschrift ganz allgemein hindeutete. Auch wird man mir zugeben, daß dem Umfange nach die Mehrzahl des diesem Theile meines Werkes Beigegebenen bisher durch den Druck noch nicht bekannt geworden ist und in dieser Beziehung als ein Neues erscheint.

Wenn ich mich nun anschicken will, das am Schlusse des Vorwortes zum zweiten Theile Verheißene zu erfüllen und jedem Beförderer meines Unternehmens einzeln und namentlich zu danken, so muß ich eingestehen, daß mein Versprechen ein übereiltes war. Man würde hier eine lange Reihe meist bekannter, verehrter Namen zu lesen erhalten, und dennoch dasjenige nicht erfahren, was bei umfassenden Arbeiten von der Art der gegenwärtigen, der Beförderung und Hülfsleistung erst ihren rechten Werth giebt und sie dem Andenken dessen tief einprägt, der sie erfuhr: die Art, wie sie geleistet wurde. Möge daher die Versicherung genügen, daß die gütige Zuvorkommenheit, die liebevolle, oft mit eigener Aufopferung mir gewährte Unterstützung, die ich in jeder Richtung erfuhr, wohin mein Unternehmen innerhalb der Grenzen deutscher Zunge mich führte: von Königsberg, Elbing, Danzig bis Hamburg, von Stralsund bis Straßburg, Augsburg, München, Nürnberg ꝛc. mir auf immer unvergeßlich bleiben wird, und das Bekenntniß, daß ihr vorzüglich es zu verdanken bleibt, wenn ich etwas habe leisten können, das irgend der Erwähnung werth ist.

Berichtigungen und Zusätze.

I. Zum ersten Theile.

Älteste Hamburger Melodieenbücher.

Zu S. 327. 415. In dem Berichte über die Melodieenbücher des 16ten Jahrhunderts wird unter den zu Hamburg erschienenen das Elersche als das vorzüglichste genannt, späterhin aber noch eines älteren vom Jahre 1565 gedacht, das mir bisher nicht zu Gesicht gekommen sei. Durch die freundliche Zuvorkommenheit des würdigen Herrn Senior Rambach zu Hamburg, der mit der dankenswerthesten Bereitwilligkeit seine werthvolle Büchersammlung mir eröffnete, und dem ich sowohl die gegenwärtige Ergänzung als einen großen Theil der folgenden verdanke, bin ich nun in den Stand gesetzt, nachträglich Folgendes darüber zu berichten.

Das anscheinend älteste Melodieenbuch Hamburgs erschien daselbst im Jahre 1558 unter dem Titel: „Enchiridion Geistliker Leder vn̄ Psalmen. Dorch Doctor Martinus Luther. — Warnung Doc. Mart. Luth. Vel valscher Meyster 2c." (die auch aus andern Gesangbüchern jener Zeit bekannte). Dem Titel schließt sich der Calender an, mit dem s. g. Cisio Janus; dann folgt die (2te) Vorrede Luthers in niederdeutscher Sprache, in der überhaupt das ganze Buch verfaßt ist: „Nu hebben sick 2c." mit dem voranstehenden Bilde Luthers im Holzschnitte. Bis Blatt Cvj enthält nun das Buch die Lieder Luthers und der Seinen ohne Melodieen; diese enden mit den Worten: „Ende des Wittembergeschen Sangbökelins. Nu volget dat ander Sangbook." Ein neues Blatt kündiget dieses an durch die Aufschrift: „Dat Ander Sangbook." Sein Titel lautet: „Geistlike Leder vnnd Psalmen, von framen Christen gemaket, welkere nicht im Wittembergeschen Sankbökelin stan." Diese Lieder reichen bis Blatt Clx; nur acht unter ihnen sind jedoch mit Singweisen versehen*). Bis Blatt Clxv erscheint dann noch unter der Aufschrift: „Nu volgen noch etlike geistlike Leder, Welkere dorch D. Erasmum Alberum gemaket" ein ergänzender Zusatz. Sechs dieser Lieder haben ihre Melodieen neben

*) 1. Allein in God vertrûwen 2c. — 2. Idt wert schyr de leste dach herkamen 2c. — 3. Allein tho dy Herr Jesu Christ 2c. — 4. Erredt my HErr tho disser tydt 2c. (de Cxl Psalm Davids, In gesanges wyse verfatet. Dorch Joachim Willichium.) — 5. Als Christus mit syner Lehr 2c. — 6. Lavet God o leeve Christen 2c. — 7. Allmächtige, gnädige God 2c. — 8. Danket dem HErrn, denn he ys seer frûndlick 2c.

sich*). Diesen folgt das Register, und das Ganze schließt mit dem Vermerk: Gedrücket to Hamborch, dorch Johann Wickradt den Jüngeren. Anno M.D.L.viij (1558).

Das zweite Hamburger Melodieenbuch ist das zuvor angeführte von 1565. Es führt den Titel: „Enchiridion Geistliker Leder vnd Psalmen. D. MAR. LUTH." Ihm folgt dann der Calender (ohne Cisio=Janus), dieselbe Vorrede Luthers, und Luthers Lieder bis Bl. XXIX. Dann heißt es: „Nu volgen andere der vnsen Leder rc." und diese reichen bis Bl. XCvj, wo es wiederum heißt: „Ende des Wittembergische Sankbökelins. Nu volget dat andre Sankboek", was mit dem von 1558 gleiche Aufschrift hat, aber noch die Umschrift: „Erkenne dy sülvest, so werdt ydt dy wel gan". Hier sind nun eben die Lieder mit Singweisen versehen als in dem Enchiridion von 1558, mit Ausnahme des Liedes: „Allein tho dy HErr Jesu Christ rc."; doch erscheinen diese Melodieen auf schwarzem Grunde, so daß Linien und Tonzeichen weiß ausgespart sind. Es schließt sich an: „Düdesche Vesper, Complet, Laudes" rc.; dann heißt es: „Hyrna volgen etlike Geistlike Leder, dorch D. Eras. Alberum", welche bis Bl. CXL reichen. Mit Ausnahme des Liedes: „Nu lath uns Christum laven syn" sind hier wieder eben die Lieder mit Melodieen versehen wie im Enchiridion von 1558; aber auch noch folgende drei:

Min leve HErr ick preise dy rc. (S. Th. I. S. 327. desgl. Beisp. 93.)
HErr Jesu Christ wör minsch vnnd Godt rc.**). (D. Paulus Eberus filiolis suis faciebat, M.D.LVII.)
Seer groth ys Gades güdicheit rc.

Hinter dem Register steht am Schlusse: „Gedrückt tho Hamborch, dorch Joachim Löw, Anno 1565.

II. Zum zweiten Theile.

1) Erhard Bodenschatz.

(S. 15.)

Das Werk dieses würdigen Meisters, das sich noch bis zu unseren Tagen zu Schulpforte in Gebrauch erhalten hat, ist nicht sowohl das sogenannte Florilegium Portense etc. als das zu Leipzig 1606 erschienene: Florilegium selectissimorum Hymnorum quatuor vocum, qui in Gymnasio Portensi in laudem divini Numinis ut et pro felici in studiis progressu singulis diebus festis et profestis nec non sub exordium et finem lectionum publicarum ab alumnis decantantur", das noch 1747 „cum novis accessionibus varii generis" zu Naumburg wieder aufgelegt wurde und wahrscheinlich auch spätere Ausgaben erlebt hat.

---

*) 1. Als Maria to Elisabet quam rc. — 2. Nu lath uns Christum laven syn rc. (ad coenam agni). — 3. Gy leven Christen frewt uuw nun rc. (Sanctus paschale). — 4. Gott heft dat Evangelium rc. — 5. Christe du bist de lichte dach rc. (Christe qui lux). — 6. Stat op gy leven Kindelin rc.

**) Es erscheint mit folgender Melodie:

2) Conrad Matthäi.

(S. 150.)

Conrad Matthäi war zu Braunschweig geboren; auf dem Titel des von mir seitdem eingesehenen, a. a. O. angeführten Werkes nennt er selber sich Brunswicensis. Er hat dasselbe Bürgermeistern und Syndicus seiner Vaterstadt gewidmet, und wir erfahren aus dieser Widmung, daß sein erster Lehrer Heinrich Grimm, Schüler des Michael Prätorius, gewesen ist, „welcher (wie es dort in der Anrede an seine Gönner heißt) nach erbärmlicher Zerstörung der edlen Stadt Magdeburg bei Ihnen wahrlich zur rechten Thür eingegangen, indem er daselbst fast wiedergefunden, was er in der eroberten Stadt verloren.“ In Matthäi's Vorrede „an den unpassionirten Leser“ verwahrt sich dieser aber kräftigst dagegen, „daß sein Tractat nicht seine, sondern Grimmii Arbeit sei, wie ein Schandmaul und Verläumder behauptet habe.“ Bei dem großen Einflusse der Preußischen Tonschule auf Matthäi's Setzweise werden wir ihn aber dieser Schule dennoch beizurechnen haben.

3) Alter und Ursprung der Crügerschen Praxis pietatis melica.

(S. 164. 533. 534.)

Langbecker führt in seiner Schrift über Johann Crüger (S. 16) dieses Buch auf das Crügersche Gesangbuch von 1640 zurück, und nennt die 1658 erschienene Ausgabe desselben als die älteste. Von mir ist a. a. O. die Vermuthung aufgestellt, daß es mit den 1657 von Crüger bei Christoph Runge herausgegebenen Geistlichen Liedern und Psalmen, „in 4 Vocal- und 3 Instrument-Stimmen übersetzet“ in Zusammenhang stehe. In der Rambachschen Bibliothek habe ich jedoch eine ältere Ausgabe der Praxis pietatis vorgefunden, durch welche andere Voraussetzungen begründet zu werden scheinen. Diese führt den Titel: Praxis pietatis melica, das ist: Vbung der Gottseeligkeit in Christlichen und trostreichen Gesängen, Herrn D. Martini Lutheri fürnemlich, wie auch anderer seiner getreuen Nachfolger und reiner Evangelischer Lehre Bekenner. Ordentlich zusammen gebracht, und **über vorige Edition** mit noch gar vielen schönen Gesängen de novo vermehret und gebessert. Auch zu Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes mit beygesetzten bißhero gebräuchlichen, und vielen schönen neuen Melodieen, nebenst dazu gehörigem Fundament, verfertiget von **Johann Crügern**, Gub. Lusato Direct. Musico in Berlin. In Verlegung Balthasaris Mevii. Witteb. Gedruckt zu Frankfurth bei Caspar Röteln Anno 1656.“ Das Buch ist d. d. „Berlin, In den heiligen Osterfeiertagen, Anni 1656“ Bürgermeistern und Rath Nürnbergs zugeeignet. Aus der Beziehung auf „vorige Edition“ erhellt zur Genüge das Daseyn einer früheren Ausgabe; doch ist nicht vollkommen klar, ob damit ein Buch unter gleichem Titel gemeint sei, oder etwa das 1653 bei Christoph Runge erschienene Gesangbuch. Die bezügliche Stelle des Vorworts lautet wörtlich folgendergestalt: „Wenn dann Christus Jesus unser HErr und Heyland an der lieblichen Music und singenden Stimme seiner Christenheit so herzliches Belieben und Wohlgefallen trägt, dazu auch durch seinen Diener **S. Paulum** aufmahnen lässet: Redet mit einander durch Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder ꝛc. **Als habe ich**, in erwegung dieses, der göttlichen Majestät zu ewigem Lob, Preiß und Ruhm; **Vnd seiner** werthen Kirchen der Christenheit zum erbaulichen Nutz und Gebrauch dieses Christliche Ge-

sangbüchlein (darinnen des H. Lutheri S. Geistliche Lieder mit ihren schönen Melodieen billich den Vorzug behalten) vor diesem bereit zusammen getragen, und, wie bewußt, durch den Druck publiciret; Vnd aber dasselbe wegen der darinn enthaltenen so wohl bißhero gebräuchlichen, als vielen Neuen trostreichen gesängen Christl. vornehmer Männer, bei vielen frommen hertzen (ungeachtet tadelsüchtiger gegner unter weltleuten) hin und wieder sehr beliebt und angenehm worden: Als habe ich, meiner schuldigkeit gemäß, dasselbe nicht allein de novo zu revidiren: Sondern auch mit mehren des H. Lutheri seiner getreuen Nachfolgern schönen Geistreichen Liedern, wie auch vielen anmuthigen Melodieen nebenst untergesetztem Fundament zu verbessern mich bemühet, auf daß nebenst den bißhero gebräuchlichen Kirchengesängen auch noch andere mehr trostreiche Lieder Orthodoxorum Theologorum (wo nicht alle in Kirchen-gebrauch, dennoch beym Hauß-Gottesdienst) nach eines und des andern Belieb ung, des Sel. Lutheri vermahnungen nach, mit hinzu gethan, gelernet und geübet würden, und also, das von GOTtes Gnaden in schwang gebrachte heylige Evangelium auch hierdurch noch ferner weit und breit im schwang verbleibe ꝛc.“ Zweierlei sind hienach die Verbesserungen und Vermehrungen, der diese Ausgabe theilhaft geworden ist: eine den einfachen Melodieen beigegebene Grundstimme und Aufnahme von Liedern und Singweisen, welche „die vorige Edition“ noch nicht hatte. Hieraus erhellt, daß diese Ausgabe der praxis pietatis dem Crügerschen Gesangbuche von 1640 sich nicht in genauer Beziehung anschließen kann, denn dessen Melodieen waren nicht allein durchaus mit der Grundstimme versehen, es waren ihnen auch die Mittelstimmen beigegeben. Eben so auch nicht dem von 1649; denn dessen Melodieen waren vierstimmige, mit begleitenden Instrumenten versehene. Daß von dem 1657 (8) bei Christoph Runge erschienenen Gesangbuche, einem um ein Jahr späteren als die besprochene Ausgabe der praxis pietatis, nicht länger die Rede seyn könne, versteht sich von selbst; zu geschweigen, daß auch dieses 4stimmige, mit mehren Instrumenten begleitete Gesänge gab. Dagegen hatte das von Christoph Runge zu Berlin auf Befehl der Churfürstin Luise, gebornen Prinzessin von Oranien, 1653 herausgegebene Gesangbuch nur einfache Melodieen, auch nicht einmal zu allen darin enthaltenen Liedern, sondern nur zu den neuen, weniger bekannten, so wie älteren, nicht allgemein gebräuchlichen; gegen dieses gehalten erscheint aber die Ausgabe von 1656 allerdings als eine vermehrte und verbesserte. Einer nahen Beziehung beider Bücher, welche dadurch wahrscheinlich wird, steht jedoch der Umstand wiederum entgegen, daß die vorliegende Ausgabe der praxis pietatis zu Wittenberg erschienen war, nicht aber bei Christoph Runge, Crügers gewöhnlichem Verleger und Herausgeber jenes früheren Gesangbuches, es müßte denn dieselbe ein Nachdruck einer kurz zuvor von diesem besorgten ächten Ausgabe seyn, was nicht ganz ohne Wahrscheinlichkeit ist. Denn wir finden hier jene vier Lieder, die wir zuvor nur auf das Dresdner Gesangbuch von 1656 als früheste Quelle zurückzuführen wußten:

O Jesu Christ, dein Kripplein ist ꝛc. (Nr. 101.)
Fröhlich soll mein Herze springen ꝛc. (Nr. 104.)
Ein Weib das Gott den Herren liebt ꝛc. (Nr. 341.)
Jesu meine Freude ꝛc. (Nr. 385.)

auch haben deren Singweisen durchweg das Namenszeichen Crügers: J. C. Nun ist doch vorauszusetzen, daß sie eher aus der praxis pietatis in jenes Gesangbuch übergegangen seyn werden als von diesem in jene, ein so schnelles Aufnehmen aber aus einem in gleichem Jahre erschienenen Werke

wiederum nicht wahrscheinlich. Es mag daher Runge etwa im Jahre 1655 eine zweite Ausgabe seines Gesangbuches unter erneuertem Titel in Gemeinschaft mit Crüger besorgt haben, welche dann ein Wittenberger Verleger für sich auszubeuten eilte, während andere geistliche Liedersammlungen, wie das Dresdner Gesangbuch, sich einzelnes besonders Beliebte daraus zueigneten. Es sind dieses nur Vermuthungen, deren Wahrscheinlichkeit ein Jeder nach den mitgetheilten Thatsachen selber prüfen möge.

Über Crügers Urheberschaft bei den Singweisen giebt sein Namenszeichen nicht immer vollkommen sichere Gewähr; es ist in verschiedenen Ausgaben nicht übereinstimmend denselben Melodieen beigefügt. So haben es 1656 die der Lieder „O Gott du frommer Gott" und „Brunnquell aller Güter" (Th. II. Beisp. 87, 88), denen es 1653 mangelt; so dort wieder 7 andere (51, 59, 210, 280, 357, 360, 372), denen es 1656 nicht beigefügt ist*). Der Weise des Liedes „Jesus meine Zuversicht" fehlt es aber hier wie dort, und dadurch verstärkt sich die Th. II. S. 534 in der Anmerkung ausgesprochene Vermuthung, daß sie (in ihrer dort mitgetheilten, früheren Gestalt) von der Dichterin selbst herrühren, und später nur durch Crüger überarbeitet seyn möge.

Nicht ungern wird man hier das Zeugniß lesen, das die Urheberschaft der hohen Dichterin mit Bezug auf jenes Lied selbst außer allem Zweifel setzt. Christoph Runge, der Verleger des Gesangbuches von 1653, sagt in seiner Widmung, womit er es ihr („der durchlauchtigsten Fürstin und Frauen, Frawen Louysen, Marggräfin und Churfürstin zu Brandenburg, Gebornen Princessin zu Uranien") überreicht, und worin er ihre Huld, ihre Frömmigkeit, mit der sie allen voranleuchte, preis't: „Ew. Churf. Durchl. geruhen nun selbst gnädigst zu urtheilen, mit was großer Freude deroselben gnädigsten Befehl ich unterthänigst aufgenommen, den Sie mir durch den Obristen-Hoffmeister, Herrn Otto von Schwerin, vor zwei Jahren allbereit thun lassen, daß ich die schönen lutherischen Gesänge zusammen suchen, und dieselbe nebst des Ambrosii Lobwassers Psalmen, Catechismo und täglichen Gebätlein in ein Buch zusammen drucken und herfürgeben sollte; zu geschweigen daß Ew. Churfürstl. Durchl. zeither so unablässig, und zwar, da Sie ferne von hier gewesen, um Beschleunigung solches Werkes erinnern, und solches Buch noch mit dero eigenen Liedern, als:

> Ein ander stelle sein Vertrauen Auff die Gewalt und Herrlichkeit rc.**),
> Gott, der Reichthumb deiner Güter, dem ich alles schuldig halt rc.***),
> JEsus meine Zuversicht Und mein Heyland ist im Leben rc.†),
> Ich will von meiner Missethat Zum HErren mich bekehren rc.††)

vermehren und zieren wollen.

Es haben Ew. Churf. Durchl. nicht nur in den itzt gemeldten geistreichen, Ihren eigenen Liedern Dero Christliches Gemüth: wie Sie allein Ihr Vertrauen auf GOTT gerichtet: wie Sie Dem alle Wohlthaten mit dankbarem Hertzen zuschreiben, und wie Sie die Hoffnung Dero künf-

---

*) Im Ganzen haben es in der Praxis pietatis von 1656 68 Melodieen. Die Gesammtzahl der Lieder dieser Ausgabe beträgt 500, denen ein Anhang noch 2 beifügt.

**) Nr. CCLXI.; mit einer eigenen Melodie.

***) Nr. CXC; verwiesen auf die Melodie des 42sten Psalms, oder: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" rc.

†) Nr. CXL; mit der Th. II. S. 534 mitgetheilten eigenen Melodie.

††) Nr. XLV; verwiesen auf die Melodieen: „Nun freut euch, lieben Christeng'mein" oder „Es ist gewißlich an der Zeit."

tigen ewigen himmlischen Lebens allein auf Christum, als einen unbeweglichen Felsen, gegründet, der gantzen Welt kund gemachet, besonderen haben zugleich in der That und kräfftig diejenigen widerleget, ja vielmehr zu schanden gemacht, die aus bloßer Boßhafftigkeit ihres Gemütes, und nur der Unterthanen unterthänigste Affection von Ew. Churfürst: Durchl. abzuziehen, hin und wieder spargiret hatten, als ob Ew. Churfürstl. D. die Evangelische Religion der Lutherischen so sehr hasseten, daß Sie auch weder deren Bekenner, noch ichtwas, so zur selbigen Lehre gehörig, sehen, noch weniger gebrauchen möchten ꝛc.“

4) Jacob Hintze.

(Zu S. 183.)

Der Titel des an der angeführten Stelle bemerkten Anhanges zu der zwölften Ausgabe der praxis pietatis melica (1666) lautet folgendergestalt: „Fünf und sechzig Geistreiche Epistolische Lieder, Auff alle Sonn- und die fürnehmsten Festtage durch das gantze Jahr. Mit besonderen Melodien heraußgegäben von Jacob Hintzen, Bernôa-Marchico, Musico Instrumentali bei der Churfürstl. Brandeb. Residentz und Veste Berlin. Auff Recommendation Herrn Johannis Crügeri Sel. und Begehren des Auctoris dessen Gesangbuche mit beigefüget, nebst einem ordentlichen Register.“ (Cantus & Basis. Berlin, Gedruckt und verleget von Christoph Runge, Anno 1666.) Alle diese 65 Lieder sind mit Melodieen versehen, deren Discant und Baß in dem vorbeschriebenen Buche mitgetheilt wird; ein zweites dazu gehöriges giebt die Mittelstimmen. Diese Lieder rühren aber nicht von Johann Heermann her, wie an der oben angeführten Stelle behauptet wird, sondern von Martin Opitz, dessen Namenszeichen (M. O.) nur dem 3ten, 4ten, 7ten, 20-, 36-, 37-, 38-, 52-, 64sten fehlt, also neun im Ganzen, vielleicht nur deshalb, weil das Verhältniß des Drucksatzes seine Beifügung nicht zuließ.

Diese Lieder und ihre Melodieen, die hier als selbständiger Anhang erscheinen, sind der 24sten Ausgabe der praxis pietatis melica (Berlin bei Runge, 1690) als besondere Abtheilung eingeschaltet, durch Evangelien-Lieder von Johann Heermann vermehrt, die aber sämmtlich ohne Melodieen sind. Nur 38 der epistolischen Lieder haben hier Opitz' Namenszeichen oder Unterschrift, den übrigen 27 fehlt beides.

Fünf Jahre später endlich erschienen diese epistolischen Lieder mit Hintze's Melodieen in einer besonderen Ausgabe, mit Instrumentalbegleitung vermehrt, sonst aber in Weise und Harmonie den beiden genannten Ausgaben der praxis pietatis etc. übereinstimmend. Hier lautet ihr Titel: „Martini Opitzens, des berühmten Uhrhebers der reinen Teutschen Dicht-Kunst Epistolische Lieder mit 1, 2, 3 oder 4 Vocal-Stimmen und 2 oder mehr Instrumenten nach Belieben, sammt dem General-Bass, Auf mancherley Art, sowohl in der Kirchen und Privat-Häusern zu musiciren, als auch von denen musicis instrumentalibus zum Abblasen zu gebrauchen, Sammt einer Zugabe von dreyen Concerten componiret Und GOTT zu Ehren ans Licht gegeben von Jacob Hintzen, musico instrumentali der Stadt Berlin. Dreßden und Leipzig, Verlegts Johann Christoph Mieth und Johann Christoph Zimmermann, druckts Johann Riedel, Chursl. S. Hoff-Buchdr. 1695.“ Dem Titelblatte gegenüber steht das (ziemlich sauer sehende) Bildniß des Tonsetzers mit großer Wolkenperücke (Mauritius Bode-

nebr del. & sculpeb. Dresdae 1695) darunter ein 4stimmiger Canon im Einklange, und die Unterschrift: Jacob Hintze, Musicus Instrumentalis Bernoviensis Marchicus. Aetat. 73.

Die Lieder schließen den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres sich an; neben den hohen Festen haben der Neujahrstag, der grüne Donnerstag und Charfreitag, Himmelfahrt und Michaelis noch besondere, ihnen gewidmete Gesänge. In den Melodieen ist die weiche Tonart die entschieden vorwaltende, sie erscheint in 47 Fällen, während die harte in nur 18 vorkommt. Nur eine Singweise, die letzte unter allen, zeigt die phrygische Tonart; einzelne Anklänge des Mixolydischen und Dorischen begegnen uns in den in G und D (ohne Vorzeichnung eines ♭) gesetzten. Achtmal nur kömmt die Form des Tripeltakts vor; triplirter eben so wenig als Taktwechsel; von rhythmischem Wechsel ist durchweg nicht mehr die Rede. Die Begleitung ist nur eine dreistimmige, auf zwei Geigen und den Baß sich beschränkende; 22 Sätze dagegen sind vor den übrigen durch kurze 4stimmige Vorspiele ausgezeichnet*). In kirchlichen Gebrauch scheint keine dieser Weisen gekommen, mindestens nicht geblieben zu seyn; Königs Liederschatz nennt zwar einige von ihren Liedern, giebt diesen aber andere Melodiem oder verweis't sie auf ältere, bekannte.

Sein Werk hat der Herausgeber durch die Widmung, geschrieben zu „Berlin am 31sten Martii 1695", den Churfürstl. brandenburgischen Wirklichen Geheimenräthen Franz von Meinders und Paul von Fuchs, den Geheimenräthen Heinrich von Flemming, Roderich von Wedel, Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz und Barthold von Stillen zugeeignet. Diese Widmung bringt uns einmal ein Lob der Instrumentalmusik und eine Rechtfertigung ihres Gebrauchs in der Kirche, während wir sonst nur den Gesang gepriesen finden, und deshalb theilen wir den Anfang derselben mit, der freilich in der gespreizten Redeweise jener Zeit einen seltsamen Gegensatz bildet gegen die treuherzige Wärme, mit der Luther anderthalb Jahrhunderte zuvor die von ihm hochgeliebte Gesangeskunst gepriesen hatte.

„Die nutzbaren Ersinnlichkeiten (beginnt Hintze), welche der allein weise, gütige Gott dem menschlichen Geschlechte verliehen, und nach dem kläglichen Sünden-Falle übrig gelassen hat, auch durch seine unerforschliche Prudentz erhält, und sonderlich aus unverdienter Barmherzigkeit in denen Wiedergebornen verbessert, dieselben Vernunft-Werke werden in und von der Menschlichen Gesellschaft entweder umb der Gewohnheit willen, oder wegen ihrer Natur, beliebet, apprehendiret und angenommen. Zum Beispiel dienet die liebe Music, oder die ordentliche, und zum vernünftigen Gehör beqvem-machende Einrichtung des Thones oder Schalles. Gleichwie es mit derselben der lange Gebrauch in weltlichen Begebenheiten zu Friedens- und Krieges-Zeiten, bei ernstlichen Sachen sowohl als bei geziemender Lust sehr weit gebracht hat, Also ist es eine sehr alte, von GOTT selbst geheiligte Gewohnheit, daß diese Göttliche Gabe angewendet wird in denen Kirchen, oder in den Versammlungen, da man dem Dienste GOTTes oblieget, und sich vermittelst irdischer Dinge zu den Himmlischen erheben lässet. Dabei man sich aber zu verwundern hat, warumb in einigen Kirchen der Genuß dieser Gewohnheit allein der öfters mißklingenden Zusammenstimmung des Menschlichen Gethönes gegönnet, hingegen der wohlgefügte Klang der Instrumenten davon ausgeschlossen wird. Behält man umb der löblichen Gewohnheit willen die Psalmen Davids, warumb nicht auch Davids Saiten und Pfeifen, da doch der Geist, welcher dem David die Psalmen eingegeben, ebenmäßig denselben dazu

*) Nr. 4. 5. 12. 13. 26. 29. 37. 41. 42. 43. 44. 45. 47. 50. 54. 56. 57. 58. 59. 61. 62. 65.

angetrieben, daß er Saiten, Pfeifen und andere Instrumenta als Werkzeuge des Göttlichen Lobes recommendiren müssen. So hat auch wohl eher Jemand daran gezweifelt, ob dem Gottesdienste, welcher vernünftig seyn, dem Lehren und Vermahnen, welches durch Psalmen geschehen, und dem Lobsingen, welches klüglich verrichtet werden soll, die heutiges Tages fast ohne Zahl sich häuffenden, sogenannten geistlichen, und wohl zuweilen mit weltlichen Melodieen überkleideten Lieder (weil er unter denselben sehr viele für nichts anders als unordentlich vermengte, ohne gründliche, klare, und der accuraten Glaubens-Regel anständige Deduction und Application, durch gezwungene Reim-Bände zusammengepackte biblische Redens-Arten hielt) näher kämen, oder ob es eine modeste, von aller wilden Üppigkeit gesäuberte, und Vernunft-gemäße Consonantz der Instrumenten thäte? Sintemal auch die Music in ihrer natürlichen Beschaffenheit, ohne Bey-Hülfe eines Textes GOTT den Allerhöchsten lobet. Sie lobet seine göttliche Erhaltung, indem sie ihr Geschäft mit der Luft treibet, denn der Thon entstehet aus Bewegung der Luft; so offte derowegen ihre abgemessene und vergleichene Stimmen erschallen, so offte rufet das Echo: HErr, dein Auffsehen bewahret meinen Oden. Sie lobet die Göttliche Allwissenheit: was sie Künstliches dem Gehöre mittheilet, das ist zuvor in der Seelen des Künstlers, sollte denn der nicht vielmehr hören, der das Ohr gemacht hat? Sie lobet die Gütigtigkeit des Schöpfers, indem sie die Lieblichkeit ihrer Harmonie in die Ohren, als in einen Mund leget, und gleichsam spricht: Schmecket und sehet, wie freundlich der HErr ist. Sie lobet die Weisheit und Gerechtigkeit Gottes, denn ihre so wohl gezehlte und richtig abgewogene Proportiones sind ein Zeugniß, daß der Schöpfer Alles mit Zahl, Maaß und Gewicht gemachet habe. Sie lobet die Göttliche Unermeßlichkeit, weil ihre Zahlen und Mensuren des Gethönes in einem engen systemate so weitläuffig sind, daß die Consonantien nach Menschlicher Begreiffung unendlich verändert werden können, dadurch sie denn als eine Masse ohne Masse die Göttlichen Wunder verkündiget, wiewohl sie nicht zu zählen sind. Sie lobet die Göttliche Allmacht, indem sie die menschlichen Herzen aus dem Schlafe ermuntert, bezwinget, und bald zur Freude, bald zur Traurigkeit, bald zu einem andern Affect beweget. Denn Gott allein hat das Vermögen, die Herzen der Menschen zu lenken, und wie die Wasser-Bäche zu leiten! Sie lobet das Göttliche Werk der Erlösung und Seeligmachung. Wie das Gnaden-Reich Christi gutes Theiles durch die Werke seines Macht-Reiches stabiliret und aufgerichtet ist, also ist die musicalische Harmonie ein schönes Bild des Friedens mit Gott, welchen der ewige Mittler zwischen Gott und den Menschen durch die Versöhnung gestifftet hat. In Betrachtung dessen dann die Music auch ohne Text billig in dem Heiligthum, da GOTT gelobet werden soll, ihren Sitz behält, wiewohl sie mit erbaulichen Worten vereinbaret, das Göttliche Lob um so viel deutlicher ausspricht ꝛc.“

Man erkennt den „musicus instrumentalis“ in dieser Lobrede, der von der Kraft des reinen, wortlosen Tones durchdrungen, in diesem schon deshalb ein würdigeres Lob Gottes findet, weil er nicht verkehrten Worten sich geselle, und meist eines so viel reineren Zusammenstimmens fähig sei, als der oft mißklingende Gesang menschlicher Kehlen. Auf einer solchen Stufe stand freilich damals die Instrumentalmusik noch nicht, daß der Preis ihres Bewunderers auf ihre selbständigen, denen des Gesanges gegenüberstehenden Leistungen hätte gerichtet seyn können; er begnügt sich damit, ihr eine Stelle in der Kirche gesichert zu haben, deren sie gleich würdig sei als der Gesang.

5) Die Cantoren der Thomasschule zu Leipzig seit Seth Calvisius bis auf Johann Sebastian Bach.

Th. I. S. 352—359. Th. II. S. 231—241. 555.

Von der Reihe ausgezeichneter Cantoren, deren die Thomasschule zu Leipzig seit dem 16ten Jahrhunderte sich erfreuen durfte, sind Seth Calvisius und Johann Herrmann Schein, sein Nachfolger, im Laufe dieser Darstellung uns bereits näher getreten; jener, als einer unter den ersten, die der geistlichen Melodie ihre Stelle in der höchsten Stimme mehrstimmiger Sätze einräumten, sie einfach und sinnig harmonisch entfaltend; dieser, weil den Früheften beizuzählen, die dem Einflusse Welschlands sich hingebend, dessen Formen nach Deutschland verpflanzen halfen. **Tobias Michael**(is) (geb. 1592 [13ten Juni], † 1657 [26sten Juni]) beschäftigte uns nur vorübergehend; theils als Scheins Nachfolger, in der späteren Ausgabe von dessen Cantional mit auftretend, in das Gothaische Cantional aufgenommen unter den Setzern evangelischer Kirchenweisen; theils durch sein Verhältniß zu Johannes Rosenmüller, der bis 1655 ihm zur Seite stand und sein Nachfolger geworden wäre, wenn nicht eine schimpfliche Anklage ihn von der bisherigen Stätte seiner künstlerischen Thätigkeit entfernt hätte. An Michaelis' Stelle trat **Sebastian Knüpfer** und verwaltete sie 19 Jahre, von 1657 bis 1676. Er begegnete uns bereits bei Gelegenheit von Vopelius' Gesangbuche, in welchem wir einen einzelnen einfachen Tonsatz über eine Kirchenweise von ihm fanden, und dort haben wir über das Wenige, was wir von seinen Lebensumständen wissen, bereits berichtet. Die Königl. Bibliothek zu Berlin bewahrt von ihm 22 geistliche, aus der Forkelschen Sammlung stammende Cantaten; ein werthvolles Besitzthum! In ihnen zeigt er sich durchaus als ein der künstlichen Stimmenverwebung in hohem Grade mächtiger Tonsetzer, als ernster, gediegener Meister, dem Mattheson in seiner Ehrenpforte mit Recht nachrühmt, seine Kirchenstücke seien gar gründlich ausgearbeitet, und sie hätten mit seinem Namen darin viel Gemeinschaftliches, daß sie an geschickten Verknüpfungen und Bindungen sehr reich seien. Was sein Verhältniß zu den Weisen des kirchlichen Gemeinegesanges betrifft, so erscheinen diese in den angeführten Cantaten nirgend als fester Gesang zu einem künstlichen Stimmengewebe, und eben so wenig in einfach harmonischer Entfaltung; ihre einzelnen Zeilen sind dem Meister durchweg nur Motive seiner Verflechtungen, und wo er ein ganzes Lied zum Gegenstande einer Cantate gewählt hat — bei ihm deren gewöhnliche Aufgabe neben Reihen einfacher Schriftsprüche — da pflegt er dessen Weise auch für alle Strophen in mehr und minder strengem Anschließen beizubehalten, alle jene einzelnen Sätze, wie sie mit größerer oder geringerer Stimmenzahl einander folgen, einander verknüpfend, dann und wann nur eine frei erfundene Melodie unter sie einführend. In ihm erscheint noch die auf Schriftwort und geistliches Lied sich beschränkende ältere Art geistlicher Tonkunst, und nur das an die Stelle des Motettischen getretene Concerthafte erinnert uns daran, daß wir im 17ten Jahrhunderte weilen.

Anders schon gestaltet sich Alles bei seinem Nachfolger **Johann Schelle** (1676—1700), dessen wir ebenfalls bei gleicher Gelegenheit bereits gedacht haben, und während dessen Amtsführung die ersten Anfänge der Leipziger Oper (1685—1691), dann aber (seit 1693) musikalische Bühnenspiele in fortgehender Reihe sich hervorthaten. Achtundzwanzig seiner geistlichen Cantaten in der erwähnten Sammlung gewähren uns hinreichende Gelegenheit, ihn auf kirchlichem Gebiete kennen zu lernen. Wir erkennen aus ihnen zur Genüge sein Berührtseyn durch das nun in Leipzig eingebürgerte Sing-

spiel, und die entgegenkommende Neigung seiner Zeitgenossen, wenn auch weder er noch sein Nachfolger neben ihrem geistlichen Berufe als schaffende Tonkünstler für dasselbe thätig waren. Doch wurden eben damals dichterische und tonkünstlerische, der Bühne entlehnte Formen durch deren mächtige Einwirkung in der Kirche heimisch. So finden wir unter Schelle's Cantaten — ähnlich jenen beiden Wolfgang Carl Briegels vom verlornen Sohne und büßenden David — eine dem ersten Sonntage nach Trinitatis bestimmte Dichtung in gereimten Gesprächen über das Evangelium vom reichen Prasser und armen Lazarus; eine gereimte, schon ganz empfindsam gehaltene Ostercantate: „Hemmet eurer Thränen Flucht, trocknet ab die nassen Wangen ꝛc.“ Die Schriftsprüche in seinen Kirchenmusiken werden schon zuweilen von betrachtenden, über sie predigenden Arien unterbrochen, die indeß noch die ältere, gedrängtere, mehr liedhafte Form zeigen, und nicht die zwei Theile der neueren. In mannichfacher Behandlung erscheint bei ihm die Kirchenweise. Unzertrennt, herrschend in der höchsten Stimme über die mannichfachen, lebhaft bewegten Verschlingungen der Mittelstimmen, aber daneben doch modisch aufgeputzt durch Dehnungen, und ganz im Gegensatze damit, durch seufzerhaftes Zerstücken in sinnwidrigen Pausen; so die Melodie „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ ꝛc. Andere Male tritt sie uns gegenüber im Wechsel von einfacher Entfaltung, von Sätzen für Einzelstimmen aus ihr geschöpft, von kunstreicher Verwebung; so die Weise „Christus der ist mein Leben“ ꝛc. Wir begegnen ihr in ganzen, durch alle ihre Strophen hin mannichfach betonten Liedern, unzertrennt im Beginne bei bewegten Mittelstimmen, während jede einzelne der folgenden Strophen mehr oder minder auf sie gegründet ist; so finden wir die Weise „In dich hab' ich gehoffet Herr“. Wir treffen sie aber auch an, wie sie als fester Gesang, einfach stätigen Fortschrittes, in der Unterstimme den frohen Reigen der übrigen trägt; so die des lutherischen Weihnachtsliedes „Vom Himmel kam der Engel Schaar“. Seltener begegnet sie uns am Schlusse der Cantaten in einfach harmonischer Behandlung; an dieser Stelle erscheinen zumeist arienhafte Sätze breitheiligen Taktes, oder wenn eine Kirchenweise, dann in Einklängen oder Octaven der Chorstimmen zu einer lebhaft figurirten Geigenbegleitung zu singen; so die Melodie „Wenn mein Stündlein vorhanden ist.“ Die geistlichen Musiken beider Meister, Knüpfers wie Schelle's, sind meist für fünf Singstimmen gesetzt, unter denen die Oberstimme in doppeltem Umfange erscheint, nicht der Tenor, wie in J. Eccards Sätzen. Instrumentalsymphonieen gehen ihnen voran, wie sie seit J. Gabrieli in Italien beliebt geworden, und von Heinrich Schütz und Michael Prätorius auch in Deutschland eingeführt worden waren. Dazu sind sie reich begleitet, oft mit sechs Geigeninstrumenten, mit zwei Zinken, drei Posaunen, 4 Trompeten und Pauken an den hohen Festen. Schelle erscheint neben seinen nur handschriftlich vorhandenen Sätzen für den kirchlichen Kunstgesang auch als Sänger geistlicher Liedweisen. In der unter dem Titel: „Der Andächtige Student“ von dem Professor der Poesie, Licentiaten Joachim Feller zu Leipzig herausgegebenen Sammlung von Gebeten und Liedern für Studierende, die zuerst 1682 herauskam, am 4ten Mai dieses Jahres von dem Verfasser den damaligen und künftigen Studiosen zu Leipzig, Wittenberg und Jena gewidmet, und von der ich noch zwei spätere Auflagen aus den Jahren 1688 und 1697 gesehen habe, finden wir 27 einfache Melodieen mit beziffertem Basse, nach dem Vorberichte an den „Hochgeneigten Leser“ von Schelle und Johann Petzold herrührend, doch im Einzelnen weder mit des Einen noch des Andern Namen bezeichnet. Da hienach keinem Beider das Seinige mit Sicherheit zugetheilt werden kann, so befinde ich mich außer Stande, über Schelle in dieser Beziehung ein bestimmtes Urtheil zu fällen.

Nach Schelle tritt **Johann Kuhnau** auf, der Vorgänger J. S. Bachs. Er war zu Geysing geboren im April 1660, und da er schon in zartem Alter große Fähigkeit und Lernbegierde zeigte, auch eine angenehme, reine Singstimme besaß, wurde er als ein Neunjähriger bereits der Obhut seines Landsmanns und Verwandten, Salomon Krügner, Hofmusikus in Dresden, anvertraut, um dort ferner ausgebildet zu werden. Krügner überwies ihn der fernern Leitung Christian Kittels des Jüngern, churfürstlichen Capellorganisten, der ihn auch in sein Haus aufnahm. Der Knabe, dem dessen strenge Zucht lästig erschien, erbat und erhielt aber die Erlaubniß zu seinem älteren Bruder, Andreas, ziehen zu dürfen, einem der beiden Capellknaben, welche der Dresdner Rath bei der Kreuzkirche durch den Organisten Alexander Hering unterrichten und erziehen ließ. Durch den Abgang des zweiten derselben trat er an dessen Stelle, zeichnete sich aus, wurde bald unter die Alumnen der Kreuzschule aufgenommen, und gewann durch seine Geschicklichkeit im Tonsatze die Gunst des Capellmeisters Vincenzo Albrici, dem eine Probe davon vorgelegt worden war. Dieser unterwies ihn nun selber in jener Kunst und in der italienischen Sprache, in denen er bald bedeutende Fortschritte machte. Auch auf das Erlernen der französischen Sprache verwendete er mit Erfolg vielen Fleiß; „der französischen Sprache (sagt Mattheson) die damals schon bei solchen Leuten ziemlich gäng und gebe war, welche in der galanten Welt sich etwas mehr als gewöhnlich umsehen wollten". Als im Jahre 1680 die Pest in Dresden ausbrach, riefen ihn seine Eltern von dort ab. Erhard Titius, Cantor zu Zittau, vormals Präfect des Chores der Kreuzschule, lud ihn dorthin ein; er folgte diesem Rufe, wurde jedoch, weil von einem angesteckten Orte kommend, am Eingange der Stadt zurückgewiesen. Er fand indeß an Johann Jacob von Hartig, damals Richter zu Zittau, einen Gönner; dieser nahm ihn während der herkömmlichen vierzigtägigen Sperre auf sein eine halbe Meile von der Stadt belegenes Landgut und entließ ihn dann nach der Stadt, wo er zu Titius zog, auf dem dortigen Gymnasium den Unterricht des Rector Weise und des damaligen Zittauer Organisten Moritz Edelmann genießend. Dieser und sein Freund Titius wurden ihm aber bald durch den Tod entrissen, und er war schon entschlossen, Zittau wiederum zu verlassen, als Weise's Zureden ihn umstimmte und zu längerem Bleiben vermochte. In eben diesem Jahre 1680, am 22sten August, verschied der Churfürst Johann Georg der Zweite, und während der Trauerzeit mußte die Tonkunst schweigen, doch fand Kuhnau Gelegenheit, bei der Zittauer Rathswahl, auf Weise's Veranlassung, mit einem unbegleiteten, dem Rathe gewidmeten Motett sich hören zu lassen, das so großen Beifall fand, daß man ihm die einstweilige Verwaltung des dortigen Cantorats auftrug, bis Johann Krieger angekommen seyn werde, der schon früher zu dieser Stelle berufen worden war. Auch hier erwies sich der genannte Jacob von Hartig als sein thätiger Gönner. Er nahm ihn in sein Haus und an seinen Tisch, ihm blieb Gelegenheit, neben Besorgung der Obliegenheiten seines Amtes auch seine anderen Studien fortzusetzen; außerdem gewann er dadurch ein Ansehnliches, daß er den Tischgästen des Rector Weise Unterricht in der französischen Sprache ertheilte. Wohlvorbereitet bezog er nun 1682 die Hochschule zu Leipzig, auch hier wiederum einen Beschützer und Wohlthäter an dem Dr. Scherzer findend, der ihn haus'te und speis'te und sich für ihn um die Organistenstelle an St. Thomas bewarb, die jedoch bereits einem Andern verheißen war, dem vormaligen Capellmeister zu Zeitz, Kuhnel. Dieser ging zwei Jahre später, 1684, mit Tode ab, und Kuhnau, unterstützt durch die Fürsprache seines Gönners, rühmlichst bekannt geworden durch eine mehrchörige Musik, die er ein Jahr zuvor, 1683, während der

Anwesenheit des neuen Churfürsten Johann Georg des Dritten bei der Leipziger Messe aufgeführt hatte, gewann nun diese Stelle, die er 16 Jahre lang bekleidete. Als Tonsetzer ausgezeichnet, erwarb er auch einen Ruf als Rechtsgelehrter, zumal Rechtsanwalt, ja, er ließ im Jahre 1692, in Folge einer churfürstlichen Anordnung, als solchen sich förmlich prüfen und bestellen. Endlich mit dem Schlusse des Jahrhunderts, um 1700, wurde ihm das Cantorat an der Thomasschule zu Theil, dem er bis zu seinem am 25sten Juni 1722 erfolgten Tode vorstand. „Sein Name (sagt Mattheson) kann in allen dreien Stockwerken unserer Ehrenpforte Platz haben; als ein braver Organist, als ein grundgelehrter Mann, als ein großer Musicus, Componist und Chorregent. Fürs erste wüßte ich in allen diesen Stücken zusammen noch seines Gleichen nicht."

Unter Kuhnau's kirchlichen Tonsätzen werden die, bei seinem Vorgänger bereits erschienenen, auf freier Dichtung allein, ohne Schrift- und Liedwort, beruhenden Cantaten schon häufiger; ja, öfter noch als der Bibelspruch mangelt ihnen das geistliche Lied und seine Melodie. Allein gänzlich gebricht ihnen dennoch diese nicht; sie begegnet uns als Motiv fugirter Chöre (Christ lag in Todesbanden, V. 6); in einfacher Harmonie, von den Geigen lebhaft umspielt (Wie schön leuchtet der Morgenstern, V. 3); durch Zwischenspiele, durch Begleitung von Trompeten und Pauken geschmückt (Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, V. 3). Die Liebe zu ihr ist dem überwiegenden Gefallen an den Formen des Bühnengesanges hier noch nicht völlig unterlegen, wie bei den Hamburger Tonsetzern und ihren Nachahmern, welche den Choral ganz in den Schatten stellten; eben so hat auch bei Kuhnau, seinen Vorgängern und Nachfolgern, die trocken-eintönige Form der geistlichen Cantate sich nicht festgestellt, bei der in ermüdendem Einerlei Alles stets an derselben Stelle wiederkehrt. So beginnt eine Pfingstcantate Kuhnau's zwar in herkömmlicher Weise mit einem Schriftspruche (aus dem 118ten Psalm): „Schmücket das Fest mit Maien bis an die Hörner des Altars", allein dieser bleibt nicht der einzige; eine ganze Reihe kurzer Sprüche aus dem Hohen Liede, umkränzt von kurzen Arien, bereitet das gewichtige Schriftwort vor: „Daran erkennen wir, daß wir in ihm bleiben" ꝛc., und so werden wir endlich hingeleitet zu dem Gebete um die belebende Flamme der Liebe in der dritten Strophe des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" ꝛc. Bei einer im Ganzen tadellosen, auch durch Mannichfaltigkeit ausgezeichneten Anlage dieser Kirchenmusiken fehlt es freilich der Dichtung im Einzelnen nicht an Geschmacklosigkeiten; wie, wenn in Kuhnau's Ostermusik (1693) nach der ersten Strophe des lutherischen Liedes: „Christ lag in Todesbanden" ein Chor sich hören läßt mit den Worten:

Alleluja, es ist Victoria!
Des Todes Stachel ist zerbrochen,
Des Satans Gurgel abgestochen ꝛc.

Es bleibt nur zu bedauern, daß so Weniges von diesem hochgerühmten Tonsetzer sich erhalten hat, und dieses Wenige nicht ausreicht, die hohe Meinung seiner Zeitgenossen über ihn völlig zu rechtfertigen. Nur 7 deutsche und 2 lateinische Cantaten hat die K. Bibliothek zu Berlin an geistlichen Gesangswerken Kuhnau's aus Forkels Sammlung überkommen, und auf diese allein vermochte ich das über ihn ausgesprochene Urtheil zu gründen.

Die Cantoren Leipzigs, wiewohl keineswegs unberührt von der mit Verbreitung der Oper angebahnten Umwälzung der geistlichen Tonkunst, waren doch Pfleger des Keimes geblieben, aus dem

die Gestalt des evangelischen Kirchengesanges allgemach sich entfaltet hatte, der Weise des geistlichen Liedes; so gewann denn ihr größerer Nachfolger, Johann Sebastian Bach, einen für seine Schöpfungen wohl zubereiteten Boden. Wie nun er, wie seine Nachfolger, bis zu Ende des Jahrhunderts diesen Boden bearbeitet, was sie auf ihm gezeitigt, davon haben wir in dem zweiten Buche des gegenwärtigen Werkes nach unserem Wissen und Vermögen Rechenschaft abzulegen versucht, und verweisen auf die daselbst gegebene, ausführliche Darstellung.

Von Kuhnau können wir jedoch nicht scheiden, ohne zuvor noch eines seiner Werke zu gedenken, das, indem es einen Versuch macht, die Darstellungskraft des reinen Tones, ohne allen Verein mit dem Worte, zu bewähren, durch die bestimmt umgrenzten einzelnen Aufgaben die es sich stellt, wenn auch nicht unmittelbar an kirchliche Tonkunst sich knüpft, doch auf Behandlung heiliger Gegenstände gerichtet, und von diesem Gesichtspunkte aus dem gegenwärtigen Werke nicht fremd ist. Man wird die Beziehung nicht verkennen, in welche der Meister, zumal durch seine Vorrede, die wir in gedrängtem Auszuge mittheilen, zu Jacob Hintze tritt; er eilt diesem um manchen Schritt voraus, so wenig er auch für seine, häuslicher Ergötzung allein bestimmten Darstellungen, die Aufnahme in die Kirche in Anspruch zu nehmen sucht, wie dieser für die reine Instrumentalmusik im Allgemeinen es gethan hat.

Es ist ein bloßes Clavierwerk, von dem wir reden, das den Titel führt: „Musicalische Vorstellung einiger biblischen Historien, In 6 Sonaten, Auf dem Claviere zu spielen, Allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet von Johann Kuhnauen. [Leipzig, Gedruckt bei Immanuel Tietzen, Anno MDCC.] Der Widmung an Heinrich Christoph Hammermüller, Sachsen-Gothaischen Amtmann zu Altenburg, geschrieben zu Leipzig am 30sten August 1700, folgt die Vorrede, ohne Tages- noch Jahresangabe. Der Verfasser gesteht darin, es sei mißlich gewesen, seinen Sonaten über biblische Historien einen Namen zu geben; es könne ihm damit gehen wie den Advocaten, die auch mit einer zu Recht bestehenden Klage abgewiesen würden, wenn sie „das genus actionis nicht richtig exprimiret hätten." Er glaube aber, weder etwas „seltzames noch ungereimtes" durch die von ihm angewendeten Namen begangen zu haben. Er habe das Beispiel „Frobergers und anderer excellenten Componisten" für sich, welche Batailles, Wasserfälle, Tombeaux ꝛc. in ihren Sonaten ausgedrückt. Was Redner-, Bildhauer-, Malerei-Kunst darzustellen vermöge, sei auch die Music auszurichten geschickt; jene freilich anschaulicher, doch dürfe man auch hierin die Music ihres alten Ruhmes nicht berauben, so Viele auch daran zweifelten, so sehr diese Zweifel durch die „verschiedenen complexiones" der Menschen, durch den wechselnden „humeur" der Zuhörer unterstützt werde. Auch scheine es, daß der Music erst, wenn mit dem Worte verbunden — der Vocalmusik also — die rechte durchdringende Kraft beiwohne. „Sonderlich aber habe man aus dem theatralischen stylo und denen Opern, die sowohl eine Geistliche als prophan Historie zum themate haben können, zur Genüge wahrgenommen, wie glücklich die Meister in der Expression der Affecten und anderer Dinge gewesen seyen." Wolle man mit der bloßen Instrumentalmusik den gehörigen Affect bewegen, so werde es ohne Zweifel was Mehres zu thun setzen; „da gehören principia dazu, welche den meisten Musicis verborgen sind." Der Verfasser geht nun über, doch nur daran hinstreifend, auf die besondere Kraft der Tonverhältnisse, und wendet sich dann „zu der unterschiedenen Art der expression durch die Music." Man stellet (sagt er) erstlich gewisse affectus vor, oder suchet den Zuhörer selbst zu dem intendirten Affect

zu bewegen. Hernachmals wird was anders aus der Natur oder Kunst präsentirt. Manches lasse sich unmittelbar, ohne Andeutung durch Worte ausdrücken: Gesang der Vögel, des Kuckuks und der Nachtigall, Glockengeläute, Kanonenknall — auch auf einem Instrumente das andere, z. B. Trompeten und Pauken auf dem Claviere; „oder, daß man auf eine analogiam zielet, und die musicalischen Sätze also einrichtet, daß sie in aliquo tertio mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen", wo es aber der auslegenden Worte bedürfe. „Also praesentire ich in der ersten Sonata das Schnarchen und Pochen des Goliaths durch das tiefe, und wegen der Punkte trotzig klingende thema und übrige Gepolter; die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine fuga mit geschwinden Noten, da die Stimmen einander bald nachfolgen; in der dritten den verliebten, vergnügten, und zugleich ein Unglück fürchtenden Bräutigam durch eine anmuthige Melodie nebst etlichen untermischten, etwas frembden Tonis und Clausuln; ingleichen den Betrug Labans durch die Verführung des Gehörs und unvermuthete Fortschreitung aus einem tono in den andern, welches auch die Italiener inganno heißen; Ingleichen den Zweifel Gideons durch etliche hin und wieder immer eine secunde höher angefangene subjecta, nach Art der ungewissen Sänger, welche ihre tonos auf eine solche zweifelhafte Weise zu suchen pflegen; und andere Dinge durch was anders, welches nur per argumentum similitudinis sich darauf schicket. — Was nun endlich die affecten der Traurigkeit und Freude betrifft, so lassen sich dieselben durch die Music leicht vorstellen, und sind eben die Worte dabei nicht nöthig, es sey denn, daß man ein gewiß Individuum dabei andeuten muß, als wie in diesen Sonaten geschehen, damit man z. E. das Lamento eines traurigen Hiskiä nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremiä, oder eines andern betrübten Menschen halten möge" ꝛc. — Die durch Kuhnau dargestellten biblischen Historien sind: der Streit zwischen David und Goliath — der von David vermittelst der Music curirte Saul — Jacobs Heirath — der todkranke und wieder gesunde Hiskias — der Heiland Israelis, Gideon — Jacobs Tod und Begräbniß. Ohne Beispiel war auch vor ihm Tonmalerei keineswegs; er selber führt Froberger, den ausgezeichneten Orgelkünstler, als Vorgänger an, und französische wie niederländische Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, Gombert, Verdelot, Jeannequin, italienische, wie Luca Marenzio und Claudio Monteverde haben vor ihm Ähnliches versucht. Doch geschahe es selten mit solcher Umständlichkeit noch in einer Folge durch wortlose Töne geschilderter Begebenheiten wie bei ihm; es waren stets einfache, in sich selbständig entfaltete Bilder, die seine Vorgänger boten, Bilder, die in begleitendem Gesange auch des deutenden Wortes nicht ermangelten. Insofern mag sein Versuch wohl ein erster genannt werden, und wir lassen dahingestellt seyn, in wiefern dasjenige, was zumal die Hamburger Tonmeister, seine Zeitgenossen — freilich stets unter denselben Beschränkungen wie seine Vorgänger — versucht haben, an seine Darstellungen geknüpft werden könne. Wir begnügen uns, auf die Betrachtungen über Tonmalerei zu verweisen, zu denen Telemann uns durch seine geistliche Musiken in gegenwärtigem 3ten Theile Veranlassung gab. (S. 204 – 209.)

6) Melchior Teschner.

S. 564. 565.

Die Einsicht des einzelnen Drucks von Valerius Herbergers Liede: „Valet will ich dir geben" mit M. Teschners Melodie und Tonsatz, verdanke ich seitdem der Güte des Herrn Senior Rambach

zu Hamburg. Er beginnt mit einem Gebete, aus den Psalmen, Propheten und der Litanei zusammengesetzt, dem sodann das Lied folgt. Beides führt die Überschrift: „Ein andächtiges Gebet, damit die Evangelische Bürgerschaft zur Frawenstadt Anno 1613 im Herbst, Gott dem HErrn das Hertz erweichet hat, daß er seine scharffe Zornruthe unter welcher bey zwey tausend Menschen schlaffen sind gegangen, in Gnaden hat niedergelegt.

So wol ein tröstlicher Gesang, darinnen ein frommes Hertz dieser Welt Valet giebt. Beides gestellet durch VALERIUM HERBERGERUM, Prediger beym Kriplin Christi. Über dem Liede steht dann noch:

VALET
VALERII HERBERGERI

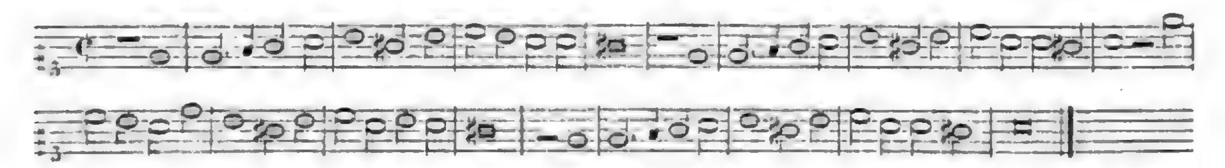
das er der Welt gegeben Anno 1613 im Herbst, da er alle stunden den Tod für Augen gesehen, aber dennoch gnädiglich, unnd ja so wünderlich als die drey Männer im Babylonischen Fewerofen erhalten worden.

TE JESU sitio, Terram detestor iniquam,
O coelum salve; munde maligne, VALE.

Hinter dem Liede steht mit majusculis:

Perfide Munde vale, Salve Salvator Jesu.

Dann schließen sich zwei fünfstimmige Tonsätze an: der erste aus der äolischen Tonart, mit der Überschrift: Prior compositio a 5. Auctore Melchiore Teschnero. (Discantus, Quintus, Altus, Tenor, Bassus) auf folgende Melodie, die ich nicht in kirchlichem Gebrauche gefunden habe:



der zweite, ionischer Tonart (S. Nr. 125 der Musikbeilagen dieses Theiles) mit der allgemein kirchlich gewordenen Weise (für Discantus, Altus, Tenor, Vagans, Bassus) überschrieben: Posterior compositio, eodem auctore.

Am Schlusse des Ganzen steht: Gedruckt zu Leipzig, durch Lorenz Kober. In verlegung Thomä Schürers. Im Jahr M.DC.XV. (1615).

III. Zum dritten Theile.

1) Georg Friedrich Händel.

(S. 55.)

Über Händels Lehrer, **Friedrich Wilhelm Zachau**, wissen wir wenig mehr, als was Gerber (N. L. IV. Col. 624) über ihn berichtet. Er war zu Leipzig am 19ten November 1663 geboren, wo sein Vater Stadtmusicus war, späterhin aber ein gleiches Amt in Eilenburg bekleidete. In seinem 21sten Jahre, 1684, erhielt der jüngere Zachau die Stelle als Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, die er bis an sein am 14ten August 1714 erfolgtes Ende verwaltete. Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt nur fünf geistliche Cantaten von ihm, die jedoch hinreichen, ihn als tüchtigen Meister zu bewähren, als einen derer, die in ihren Kunstgesängen die Kirchenweise werth halten, sie auf mannichfache Weise sinnig behandeln. So erscheint in einer von jenen Cantaten: „Das ist das ewige Leben" der Schlußchoral: „Wie bin ich doch so herzlich froh", (die 7te Strophe des Liedes: Wie schön leuchtet der Morgenstern) in seiner ersten Zeile als dreistimmiger, die melodischen Grundwendungen derselben nachahmend verflechtender Satz, und geht in den folgenden über in einfach entfaltenden, von den Geigen lebhaft umspielten vierstimmigen Gesang. Auch ein ganzes Kirchenlied finden wir, ohne fremde Einschaltung, als Kirchencantate von Zachau behandelt, Luthers Weihnachtsgesang: „Vom Himmel kam der Engel Schaar" zu der bekannteren Weise jenes anderen: „Vom Himmel hoch da komm ich her". Den Anfang und Schluß dieser Cantate belebt ein von 2 Geigen, 3 Violen und Baß, Fagott, 4 Trompeten und Pauken begleiteter vierstimmiger Satz über diese Melodie, in welchem sie in der Oberstimme als fester Gesang erscheint, während die übrigen Stimmen ihre lebhaften Verflechtungen zum Theil aus ihr schöpfen; fließend, angenehm und durchaus würdig gehalten. Die andern Strophen des Liedes lehnen sich theils an jene Melodie, theils ergehen sie sich in unabhängigem, frei erfundenem Gesange für die einzelnen Stimmen, mit Ausschluß des Altes.

Merkwürdig erscheint eine Pfingstmusik Zachau's, ohne Kirchenmelodie, als eine Art geistlichen Drama's gehalten. Sie beginnt mit einer Symphonie, die in das Vorspiel der folgenden lebhaften Arie dreitheiligen (3/4) Taktes für den Tenor übergeht, dessen Gesang „Ruhe, Friede, Freud' und Wonne" preis't. Mit ihm tritt der Baß in einer fünfstimmig, chromatisch begleiteten Arie, der Vorschrift nach „Adagiosissimo" vorzutragen, in Gegensatz. Hier heißt es:

> Ach und Weh, welch' ein Jammersee
> Gießt sich aus in meine Seele,
> Abgrund öffne deine Höhle ꝛc.

Darauf läßt sich dann der Tenor in einer, gleich der ersten, nur baßbegleiteten Arie wieder fröhlich vernehmen, diesesmal in geradem Takte:

> Welt und Hölle mögen trauern,
> Ich will dennoch freudig seyn ꝛc.

Aber in dieser Stimmung soll er nicht verharren. Ein Chor — als der Höllengeister bezeichnet — singt ihn an, verklagend:

> Sichrer David, freu'st du dich?
> Weh! was hast du seit der Zeit
> Wider deinen Gott begangen ꝛc.

und so wird der Tenor, den wir nun David nennen, immer mehr eingeschüchtert, bis er betet (in einem Recitative) daß die Bäche Belials ihn schrecken, daß Gott den Geist der Freuden durch den Fall doch nicht aus seinem Herzen scheiden lassen möge. Die Hölle wird nun verscheucht, dem Betenden wird (durch eine Altstimme) die fröhliche Kunde, daß Jesus der Freudenmeister Gnade in Ewigkeit zu geben bereit sei. Mit Entzücken empfängt David diese Verheißung, er bricht aus in eine Arie (zweistimmig, ungeraden [3/2] Taktes, mit lebhaftem Spiele der Geige):

> O du werther Freudengeist
> Sei mir tausendmal willkommen ꝛc.

Ihr antwortet der Alt, der als himmlische Stimme erscheint. Er legt dem Versöhnten an das Herz, in der Sünden Noth an des Messias Blut und Tod zu denken, ungeschreckt durch die Welt; durch Gottes Gnadenflügel werde der Sünder gedeckt, er könne fröhlich seyn, wäre auch die ganze Macht der Hölle gegen ihn aufgewacht, weil sie dem großen Siegesfürsten zu Füßen liege. Lobpreisende Chöre, einen Mittelsatz für Alt und Tenor, den Sünder und die tröstende Stimme der Gnade, umkränzend, schließen das Ganze, das uns deutlich an den Tag legt, der Meister sei, gleich seinen Zeitgenossen, von dem Einflusse des Singspieles nicht unberührt geblieben.

Über Zachau's größeren Schüler, Georg Friedrich Händel, ergeben die Akten der Schloß- und Domkirche zu Halle eine Thatsache, die man nicht ungern hier lesen wird. Von 1698 bis 1702 war Johann Christoph Leporin Organist an dieser Kirche, während Johann Friedrich Fürst (seit 1691) die Stelle des Cantors an derselben bekleidete. Während der Abwesenheit des Leporin hatte „der studiosus Georg Friedrich Hendel" öfter schon „seine Vices versehen, und war seiner Geschicklichkeit halber zu diesem Amte angerühmt und recommendiret worden." Er erhielt denn auch die Stelle des Organisten an dieser Kirche, die er in den Jahren 1702 und 1703 versahe, wo Johann Kohlhart sein Nachfolger wurde.

2) Gottfried August Homilius.

(S. 434.)

Gerber gedenkt in dem ersten Theile seines älteren Wörterbuchs (Col. 666) bei Aufzählung der Werke des Homilius unter Nr. 6 eines vierstimmigen, nur handschriftlich vorhandenen Choralbuches von diesem Meister, mit 167 Choralsätzen. Als ein nicht überall zugängliches ist dasselbe nicht unter den Melodieenbüchern des 18ten Jahrhunderts mit aufgeführt worden, ein kurzer Bericht über dasselbe

wird indeß hier nicht unwillkommen seyn. Es findet sich in der schätzbaren Sammlung des Herrn Organisten Becker in Leipzig, dessen Güte ich die Mittheilung desselben verdanke. Nicht 167, sondern 197 vierstimmig ausgesetzte Melodieen sind darin enthalten; bei den phrygischen ist auf die Tonart meist Rücksicht genommen, was nicht in gleichem Maaße von den mixolydischen zu sagen ist. Schwerlich aber haben diese Sätze die Bestimmung gehabt, ein Choralbuch im Sinne anderer des 18ten Jahrhunderts zu bilden. Schon ihre ganz ungeordnete Zusammenstellung, ohne ersichtlichen dabei vorwaltenden Grundsatz läßt nach meiner Überzeugung darauf schließen, daß sie zufällig zusammengekommen sind. Wahrscheinlich sind sie aus Kirchencantaten des Meisters zusammengetragen, was bei einigen unter ihnen (namentlich denen aus der gedruckten Passionscantate) urkundlich der Fall ist. Vielleicht wurden sie zur Übung der Kreuzschüler in ein Buch gebracht, denn für den Gesang der Gemeine haben viele in der Oberstimme eine unverhältnißmäßige Höhe, sind außerdem auch oft in fremde, einer Gemeine unbequeme Tonarten gebracht, was wiederum auf ihren Zusammenhang mit einem größeren Ganzen schließen läßt, wodurch die jedesmalige Tonhöhe bedingt wurde. Als Eigenthümlichkeit der Stimmführung ist das, bei formalen Schlüssen sehr oft vorkommende Heraufschlagen aus der großen Terz der Dominante des Grundtons nach deren kleinen Septime im Tenor zu bemerken, das vielleicht durch Homilius beliebt geworden und später namentlich von Kühnau oft angewendet ist. Dehnungen in der Hauptstimme kommen selten vor, wohl aber in den Mittelstimmen. Der dreitheilige Takt ist nicht vermieden, nur Taktwechsel. So ist die Melodie: „Eins ist noth" (Nr. 21) ganz in dreitheiligem Takte gegeben, der für den Abgesang unbedingt nothwendig war, wenn der dort daktylische Fortschritt nicht durch Messung dargestellt werden sollte, da es alsdann nur durch Accentuation im dreitheiligen Takte zu bewirken war.

In eben der Sammlung befindet sich handschriftlich ein Buch, 240 Choräle mit vielfach veränderten bezifferten Bässen enthaltend. Angeblich rührt dieses Buch von Kirnberger her, was mit Bestimmtheit festzustellen mir nicht gelungen ist. Wahrscheinlich ist es entweder für Lehrzwecke ausgearbeitet oder behufs oft zu verändernden Vortrages bei kirchlichem Orgelspiel. Wie dem aber auch seyn möge, immer bleibt es nicht von dem Gesichtspunkte des Kunstwerthes zu beurtheilen, wiewohl es anziehend ist, zu sehen, wie vielfach die Grundlage einer und derselben Singweise sich darstellen läßt.

3) Johann Heinrich Rolle.

(1718—1785.)

Die geistlichen Dramen oder Oratorien dieses schätzbaren Tonsetzers haben in unserer Darstellung keinen Platz finden können, weil dieselbe neben dem Gemeinegesange nur den Kunstgesang in der Kirche umfaßt, Rolle's Oratorien aber allein für den Concertsaal bestimmt waren. Aus eben diesem Grunde findet man hier auch nicht diese Form geistlicher Tonkunst in allen ihren mannichfachen Verzweigungen dargestellt, weil dadurch die Grenzen der vorliegenden Aufgabe überschritten worden wären, obgleich früher der Verfasser dieser Blätter eine solche umfassendere Darstellung allerdings versucht hat, die er künftig vielleicht öffentlich macht.

Dagegen wird man einen kurzen Bericht über die weniger bekannten, der Kirche bestimmten Tonwerke Rolle's, die sich im Besitze der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden, hier wohl nicht ungern antreffen.

An Passionsmusiken sind mehre vorhanden. Der vielleicht ältesten unter ihnen liegt, wie zumeist in früherer Zeit, der evangelische Bericht über die Leidensgeschichte (hier nach Lucas) zu Grunde; eine nähere Bezeichnung erhält sie durch die ersten Worte ihres Anfangschores: „Bespiegelt euch in Jesu" ꝛc. Außer den mehrstimmigen Sätzen der sogenannten turbae, welche meist sorgfältig ausgeführt, zuweilen auch fugirt sind, finden wir Chöre der christlichen Kirche und Choräle in ganz einfachem, vierstimmigem Satze der biblischen Erzählung eingestreut; zumeist jedoch Arien, gewöhnlich von zwei Theilen, in breiter Ausführung, doch mit mäßig angewendeten Sylbendehnungen (sogenannten Passagen). Die ariosen Stellen mit Instrumentalbegleitung erscheinen nicht ausschließend bei den Reden Jesu, obgleich allerdings bei den wichtigeren unter ihnen: der Rede des Herrn an die schlafenden Jünger, an die Töchter Jerusalem, wo das Arioso in begleitetes Recitativ übergeht, bei seinen letzten Worten: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist". Wir finden sie aber auch bei den Anreden des Knechts und der Magd des Hohenpriesters an Petrus, bei den Spottreden des unbußfertigen Schächers: das Gebet des reuigen hat zwar auch ariose Form, doch ohne Begleitung. Das Ganze ist ein achtbares Werk, doch ohne eigenthümliche Auffassung und tiefere Bedeutung.

Die anderen Passionsmusiken gleichen im Style den Rolleschen Oratorien. Die mit dem Choral: „Weinet heil'ge Thränen" (auf die Melodie des 42sten der französischen Psalmen) beginnende beruht gänzlich auf freier Dichtung und ist mit Chorälen durchwebt; eben so eine andere, mit dem Chorale „O meine Seel' ermuntre dich" (auf die Weise: Nun laßt uns den Leib begraben) anhebende, deren Chöre und Choräle nur etwas einfacher gehalten sind als die in jener. Eine vierte, mit dem Anfangschorale: „Du Hoffnung aller Väter, du deines Zions Held" ꝛc. (auf die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden) ist ausgeführter, auch zur Hälfte auf den Vor- und Nachmittagsgottesdienst vertheilt. Hier begegnet uns eine Fuge: „Gott hat den, der von keiner Sünde wußte, für uns zur Sünde gemacht" ꝛc.; auch ist es bemerkenswerth, daß hin und wieder aus der freien, dichterischen Erzählung Chöre heraustreten, gleich den turbis in den Passionen nach Berichten der Evangelisten. Diese Chöre sind sorgfältiger und breiter behandelt als die der frommen, theilnehmenden Seelen, welche gewöhnlich arienhaft gehalten sind.

Die geistlichen Cantaten Rolle's haben alle fast den früher beliebten Zuschnitt: einen Schriftspruch; Betrachtungen darüber in begleiteten und unbegleiteten Recitativen; mehr oder minder reich begleitete Arien und einen einfachen Schlußchoral. Auch die Schriftsprüche (Dicta) sind gewöhnlich arienhaft und kunstlos gehalten. Mit größerer Sorgfalt sind die Festcantaten gearbeitet; in der Ausführung sind sie breiter und kunstreicher, bei den Schlußchorälen erscheinen Trompeten und Pauken. In einzelnen kommen auch 4stimmige Recitative vor, selbst mit Instrumentalzwischensätzen. So in der Cantate: „Gott ist unsre Zuversicht und Stärke", deren Chöre sonst großentheils nur arienhaft-deklamatorisch gesetzt sind. Ein vierstimmiges Recitativ mit Instrumentalzwischensätzen leitet hier den Choral ein „Mit unsrer Macht ist nichts gethan", zu welcher Strophe des lutherischen: „Ein' veste Burg ist unser Gott" der Baß in arioser Behandlung sich mit den Worten hören läßt: „Seid stille, erkennet daß ich Gott bin, ich will Ehre einlegen unter den Heiden auf Erden, der Herr Zebaoth ist

mit uns, der Gott Jacobs ist unser Schutz" ꝛc. Vor diesem nur mit Geigen begleiteten Chorale zeichnet der am Schlusse erscheinende (Verleih' uns Frieden gnädiglich) durch Anwendung von Trompeten und Pauken sich aus. Die Bestimmung dieser, unter den andern durch ihre Behandlung sich hervorhebenden Cantate ist nicht angegeben; vielleicht war sie für das Reformationsfest gesetzt.

An vierstimmigen Motetten Rolle's ist je eine in jedem der 5 Theile der Hillerschen Motettensammlung enthalten, schätzbar wegen der Wahrheit und Innigkeit des darin herrschenden Gefühles, die das Veraltete einzelner damals zu oft gebrauchter Formen gern übersehen läßt. Außerdem sind nur handschriftliche noch in großer Anzahl vorhanden.

Inhaltsverzeichniß.

Erstes Buch.

Übergewicht des Kunstgesanges über den Gemeinegesang in der evangelischen Kirche während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, und dessen Folgen.

Zweites Buch.

Letzte hohe Blüthe des Kunstgesanges in der evangelischen Kirche, in wesentlichem Zusammenhange mit dem Gemeinegesange. Vorübergehende Bestrebungen für diesen letzten.

....

Erstes Buch.

Übergewicht des Kunstgesanges über den Gemeinegesang in der evangelischen Kirche während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, und dessen Folgen.

Einleitung.

Wir sind in dem Fortgange unserer Darstellung nunmehr bis zu jenem Zeitpunkte gelangt, mit dem, ihrer allgemeinen Einleitung zufolge, eine vierte Periode des evangelischen Kirchengesanges beginnt. Was wir dort im Allgemeinen von ihr aussagten, haben wir nunmehr im Einzelnen nachzuweisen und zu bewähren; das über sie Ausgesprochene rufen wir uns deshalb hier in das Gedächtniß zurück. In der großen Anzahl neuer geistlicher Weisen — so lautete es dort — die mit Ausgange des 17ten, dem Beginne des 18ten Jahrhunderts, in der sogenannten pietistischen Zeit, schnell und reichlich entstanden, war das kirchliche Gepräge allgemach verschwunden. Nicht besser sind diese Weisen zu bezeichnen, als indem man sie galante nennt. Denn eines solchen Ausdruckes bedient sich jene Zeit mit Vorliebe, wenn sie die Trefflichkeit und Zierlichkeit ihrer Gegenwart hervorheben will gegen das sogenannte Altfränkische ihrer Vorgänger, das, und mit ihm den alten Choralgesang, sie nur mit Geringschätzung anzusehen pflegt. Dieser Meinung waren freilich nicht die sogenannten Pietisten. Mit der Frömmigkeit meinten sie es zum größeren Theile gründlich und herzlich, ja, mit eigener Aufopferung bethätigten sie dieselbe oft in ihrem Leben und Wirken, und wir besitzen Lieder von ihnen, in denen zumal innere Seelenzustände des Christen mit Wärme und Tiefe sich abspiegeln. Tonkünstler und Hörer jener Tage fällten jenes herabwürdigende Urtheil über ihre Vorzeit; die neuen und zierlicheren Formen verdrängten die großartigen, mächtigen der Vergangenheit, und weil man jenen gemäß nunmehr empfand, wurden sie unbewußt die Sprache, in der das Innere sich kündete.

Es ist allerdings ein seltsames Zusammentreffen, daß um eben die Zeit, in die wir jetzt treten, eine Zeit, wo eine neue, allgemeine, mächtige Lebensregung in der evangelischen Kirche die Geister ergriff, zugleich auf dem Kunstgebiete eine, wenn auch nicht neue, doch für Deutschland nunmehr erst bedeutsam werdende Erscheinung sich hervorthat, dort heimisch wurde, den allgemeinsten An-

theil gewann, die hervorragendsten Künstler beschäftigte, deren Amt sie doch vorzugsweise auf die Kirche hinwies, und so in Berührung brachte, was seinem Wesen nach einander am fernsten zu liegen, ja, den Meisten vollkommen unverträglich zu seyn schien, die Kirche, und das musikalische Drama. Das Wesen dieser Erscheinungen und ihre gegenseitige Einwirkung auf einander, die neue Gestaltung, wie des allgemeinen kirchlichen, so des geistlichen Kunstgesanges, die daraus hervorging, wird in diesem Theile unserer Darstellung uns beschäftigen. Zunächst auf diesen einleitenden Blättern, dann in gedrängten Berichten über die eine und andere derselben, in allgemeinen Betrachtungen über sie; Beides wird uns dann hinleiten zu näherer Anschauung der bedeutsamsten einzelnen Gebilde der heiligen Tonkunst in der evangelischen Kirche jener Zeit, und zu deren Urhebern.

Was nun jene neue Lebensregung in der evangelischen Kirche betrift, deren wir gedachten, und die aus ihr hervorgegangenen, gewöhnlich mit dem Namen der pietistischen Wirren bezeichneten Zerwürfnisse, so hatte es damit folgende Bewandniß.

Von jeher war die heilige Schrift, die Urkunde des christlichen Glaubens, auch die Lebensquelle gewesen, aus der die Kirche, in ihrer irdischen unvollkommenen Gestalt dem Irrthume und den Abwegen unterworfen, von denen keine menschliche Anstalt sich gänzlich frei zu erhalten vermag, neue Labung und Erfrischung geschöpft hatte. Von dieser Überzeugung geleitet, traten im Jahre 1686 drei jüngere Lehrer der Gottesgelahrtheit, August Herrmann Francke, Paul Anton, und Caspar Anton Schade in Leipzig zusammen und gründeten einen Verein für genaueres Forschen in der heil. Schrift in den Ursprachen. Bald schlossen sich auch Studirende an sie, durch welche die Gesellschaft wuchs, und unter dem Namen collegium philobiblicum eine äußerlich bestimmtere Gestalt und Ordnung empfing. Man begann und beschloß sie mit Gebet, als einen gleich frommen wie wissenschaftlichen Verein, eine Übung der Gottseligkeit nicht minder als gelehrten Forschens. Philipp Jacob Spener, damals churfürstlich sächsischer Hofprediger zu Dresden, der in ihr einen langgehegten Wunsch erfüllt sah und eine segensreiche Einwirkung von ihr hoffte, erfreute, ehrte und befestigte sie durch einen Besuch in dem nächsten Jahre nach ihrer Gründung (1687); und obgleich bald nachher zwei der ursprünglichen Vereinsgenossen, Francke und Anton, durch äußeren und inneren Ruf veranlaßt, Leipzig verließen, so wurden dennoch die Versammlungen dadurch nicht unterbrochen, und Schade stand ihnen nun allein vor bis zum Jahre 1689. In diesem kehrte Francke nach Leipzig zurück, mehr als je befestigt in der Überzeugung, daß dem trockenen, starren, unerquicklichen Schulwissen der Gottesgelehrten seiner Zeit gegenüber, eine lebendigere, auf das Innerste gerichtete Forschung in den heiligen Büchern, die bis zu ihren ersten Quellen vordringe, an der Zeit sei. Dadurch allein werde der Grund gelegt werden zu einer durchgreifenden Erneuerung des kirchlichen Lebens, ja, des Lebens überhaupt als eines christlichen, deren Bedürfniß überall sich rege; die Sehnsucht werde sich stillen nach einer tiefer anregenden, gründlicher erbauenden Gestalt der öffentlichen Gottesverehrung, nach einem Gesange, in welchem der innere Drang des Herzens kund werde, nach einer Predigt, die mit der lautern Lebensquelle des Evangeliums tränke, die verstockten Herzen erweiche, die betrübten tröste, die trägen ermuntere, und Alle zu einem neuen, seligen, wahrhaft christlichen Leben erwecke. In diesem Sinne kündigte er praktisch-exegetische Vorlesungen an, und hielt sie mit dem größesten Beifalle. Das bis dahin vernachlässigte Studium der heiligen Schriften blühte wieder auf; die Magister vereinigten sich mit Francke noch zu besonderer Lesung der Bibel, und auch dazu wußten die Studirenden Zutritt zu

gewinnen. Der größeste Theil der jungen Theologen wendete sich den neuen Lehrern zu und vernachlässigte die Vorlesungen der andern; der wüste, rohe Ton unter den Studirenden trat nicht allein zurück, sondern machte selbst einer übertriebenen, in der gesammten äußern Haltung hervortretenden Sittenstrenge Platz. Man beseitigte in auffallender Weise ältere theologische Lehrbücher, verbrannte die in früher gehörten Vorlesungen nachgeschriebenen Hefte, erregte dadurch Aufmerksamkeit und Verdacht. Späher wurden ausgesandt in die neuen Vorlesungen durch Mißwollende, und trugen diesen Halbverstandenes, Verkehrtes zu; durch sie wurde auch der Name Pietisten aufgebracht, eine spöttische Bezeichnung derer, die, wie man meinte, die Gottesfurcht als Handwerk trieben, über bequemer, äußerer Schaustellung derselben die — freilich mühsamere — gründliche gelehrte Ausbildung vernachlässigten. Geistliche eiferten gegen sie von den Kanzeln; Mißreden, heftige Anklagen, hatten Untersuchungen zur Folge, die, wenn gleich von rühmlichem Ausgange für die Angeschuldigten, denselben doch nicht geringe Hemmung und empfindlichen Verdruß bereiteten. Über diesen Wirren verlor die Hochschule zu Leipzig einen ihrer vorzüglichsten Lehrer, den Dr. Christian Thomasius; ein von ihm für Francke ertheiltes rechtliches Bedenken verschlimmerte nur sein übles Verhältniß zu den von ihm in Schriften und Vorlesungen oft scharf gegeißelten Leipziger Gottesgelehrten, und er sah noch 1689 sich genöthigt, der ihm drohenden Verhaftung durch die Flucht in das benachbarte Brandenburgische sich zu entziehen. Es waren vornehmlich Johann Benedict Carpzov und Valentin Alberti zu Leipzig, von denen diese Schritte ausgingen; die neue Art der Schriftforschung hatte ihre bisherige Wirksamkeit gelähmt, ihre Erwerbsquellen verstopft; auf doppelte Weise durch die sogenannten Pietisten verletzt, traten sie als deren heftigste Gegner auf und reizten auch Andere, sich denselben entgegen zu stellen. Spener, der einzige vielleicht, der als Vermittler hätte eintreten können, hatte eben damals seinen Einfluß eingebüßt. Bei Gelegenheit des Bußtages 1689 hatte er sich bewogen gefunden, dem damaligen Churfürsten von Sachsen, Johann Georg III., bescheidene, aber ernste Vorstellungen zu machen über den Zustand seines Gemüthes und Lebens, und war dadurch, wohl nicht ohne Mitwirken fremder Einflüsterungen, in Ungnade gekommen. Seine Warnungen vor der Herrschaft des starren Begriffes, der damals die sächsischen Gottesgelehrten, zumal auf den Hochschulen Leipzigs und Wittenbergs unterlagen, sein stetes Hinweisen auf gründliche Schriftforschung, auf eine das gesammte Leben durchdringende Frömmigkeit, hatte ihn mit jenen in Widerstreit gebracht, und der am Hofe fortan Einflußlose wurde nun selber zur Zielscheibe ihrer erbitterten Angriffe.

Ein Jahr später (1690) wurde Francke nach Erfurt berufen und folgte dieser Aufforderung. Schade, bei dessen früherer Abwesenheit schon in seinem Sinne ununterbrochen thätig, setzte auch jetzt die biblischen Vorlesungen in deutscher Sprache fort, und selbst Bürger Leipzigs, dadurch angeregt, fanden nun in größerer Zahl bei denselben sich ein. Mißdeutung und Aufsehen befürchtend, ermahnte er sie, davon zurückzubleiben, jedoch vergebens; er fand sich deshalb bewogen, sie zu schließen. Aber fortgesetzte Beschäftigung mit der heil. Schrift war, je länger je mehr, allgemeines Bedürfniß geworden, und schmerzlich empfanden die Bürger die Entbehrung der bisherigen Leitung durch einen gleich frommen als kundigen Gottesgelehrten. Sie vereinigten sich indeß zu häuslichen Erbauungen an den Sonntagen; aber da man von diesen befürchtete, sie möchten zu willkührlichen, schwärmerischen, kirchenverderblichen Auslegungen der Schrift führen, so wurden sie von Dresden aus bei Gefängnißstrafe untersagt, und auf den Grund einer von den Leipziger Gottesgelehrten und Predigern dort eingereichten

Anklage gegen die sogenannten Pietisten eine neue Untersuchung angeordnet, die jedoch zu keinem Ergebnisse von Bedeutung führte. Denn ein Bürger, auf dessen Berichte die wesentlichsten Anklagepunkte sich gründen sollten, war nicht auszumitteln, und diese konnten deshalb nicht wirksam unterstützt werden. Man begnügte sich damit, vor demjenigen zu warnen, was man nun schon allgemein Pietismus nannte, Versammlungen in diesem Sinne bei harter Strafe zu verbieten, Geistliche, die ihm anzuhängen verdächtig waren, von Beförderungen, Studirende von Unterstützungen auszuschließen, um auf diesem Wege eine so verderbliche Krankheit — denn dafür sah man jene frommen Regungen an — möglichst zu heilen und die Kirche fernerhin vor ihr zu bewahren. Schade fand dadurch in seiner ferneren Thätigkeit sich gänzlich gelähmt, und gern nahm er nunmehr, 1691, einen Ruf nach Berlin an als Diakonus an der dortigen Hauptkirche zu St. Nicolai; Spener war ihm als Propst dahin schon mehrere Monate früher vorangegangen.

Leipzig hatte nach Schade's Entfernung aufgehört der Heerd der pietistischen Wirren zu seyn; heftiger entbrannten sie nun in Erfurt, wohin Francke berufen worden war; durch ihn veranlaßt zwar, jedoch nicht verschuldet, denn sein ganzes Streben und Wirken war jederzeit auf Erweckung lauterer, thätiger Gottesfurcht allein gerichtet. Seine eindringlichen, auf die heilige Schrift gegründeten Predigten fanden zu Erfurt den allgemeinsten Anklang, selbst Katholiken, unter der gemischten Bevölkerung dieser Stadt, strömten in seine Kirche; es erfolgten Übertritte, von der katholischen Geistlichkeit mißfällig und grollend angesehen. Joachim Justus Breithaupt, ein Schüler Speners, damals Senior des lutherischen Ministeriums in Erfurt, gleich ihm ein begabter und beliebter Kanzelredner, trat auf seine Seite; von Beiden wurden ihre Predigten in häuslichen Versammlungen wiederholt. Die eifrigen frommen Bemühungen dieser ausgezeichneten Männer versammelten einen zahlreichen Kreis von Zuhörern um sie, während die Kirchen der übrigen Prediger sich leerten, und so wurde die lutherische nicht minder als die katholische Geistlichkeit gegen sie erbittert, beide aber veranlaßt, gegen sie gemeinschaftliche Sache zu machen. Die alten Anklagen wegen des Pietismus erneuerten sich, und dieses Wort mußte sich nun schon dazu hergeben, in dem Sinne als Sektenstifterei gebraucht zu werden; es ergingen strenge Edikte gegen die Conventikel und die als neue ketzerische Sekte dargestellten Pietisten; endlich verordnete ein churfürstlicher Befehl von Mainz aus die Absetzung Francke's, als Hauptes und Anstifters dieser verderblichen Rotte. Vergebens verwandte seine ihm innigst anhängende Gemeine sich für ihn, er mußte am 27sten September 1691 aus Erfurt weichen. Aber nicht lange darauf fand er eine neue und dauernde Heimath in Halle, dem Orte seiner späteren segensreichen Wirksamkeit. Hierher wurde er berufen als Pastor in Glaucha mit der Aussicht auf die Lehrstelle für morgenländische Sprachen bei der daselbst zu errichtenden Hochschule, die bald darauf durch Christian Thomasius' eifrige Bemühungen in das Leben trat. Hier traf er um weniges später mit zwei früheren gleichgesinnten lieben Genossen zusammen, Breithaupt und Anton, beide als Lehrer der Gottesgelahrtheit dahin berufen. Ein Lehrverein für diese Wissenschaft bildete sich nunmehr zu Halle im Sinne Speners. Erbauliche, auf das Leben gerichtete Auslegung der heiligen Schrift, damit im Einklange stehende Predigt, Übungen der Gottseligkeit in besonderen Versammlungen, gingen Hand in Hand; ein neuer Anwuchs sittenstrenger, ernster junger Gottesgelehrten frommen kirchlichen Sinnes erblühte durch die emsige Geschäftigkeit solcher Lehrer, und durch Christian Thomasius wurde eine Denk-, Lehr- und Schreibfreiheit befördert, die früher ohne Beispiel gewesen war. Von Anfechtungen freilich blieben

Francke und seine Gefährten, ihrer günstigen äußerlichen Lage ungeachtet, dennoch nicht vollkommen frei. Die Geistlichen Halle's, der Domprediger Schrader, der Magister Roth an ihrer Spitze, eiferten heftig gegen die Richtung Francke's und der Seinigen, zumal gegen die von ihm gehaltenen Abendbetstunden, die sie als Pflanzschule des Pietismus oder, was ihnen gleichgalt, der Irrgläubigkeit und Scheinheiligkeit bezeichneten, wobei ihnen manche schwärmerische Übertreibung Erweckter scheinbar zur Seite stand. Allein um 1692 wurde durch Seckendorf, der zum Kanzler der neuen Hochschule bestimmt war, der Friede vermittelt und durch Schraders Ruf nach Dresden, Roths nach Leipzig, äußerlich mehr befestigt; um 1700 trat als neuer Vermittler der Generalsuperintendent Fischer aus Riga auf, damals in Deutschland anwesend, und die Wirksamkeit jener frommen Männer blieb, dem Wesentlichen nach, fortan ungestört, wenn auch nicht ungetrübt. Von nun an standen Hallenser und Wittenberger auf dem Gebiete der Gottesgelahrtheit entschieden einander gegenüber; jene als Pietisten, Spenerianer bezeichnet, diese als Orthodoxe, Rechtgläubige.

Es kann die Absicht nicht seyn, an diesem Orte, wo uns eine ganz andere Aufgabe gestellt ist, die lange noch in das achtzehnte Jahrhundert hinein fortdauernden pietistischen Wirren weiter zu verfolgen. Einzelnen dabei betheiligten Männern sind wir bereits in dem zweiten Theile dieses Werkes begegnet, Neuß, Drese und Andern, und verweisen auf das über sie Berichtete. Hier genüge die Bemerkung, daß jene Wirren zunächst über das nördliche Deutschland sich ausdehnten, östlich hin bis in Preußen, westlich bis nach Hamburg; daß sie Nieder- und Obersachsen, Hessen und Thüringen in Flammen setzten und überall aufglühten, wohin die an sich edle, reine und heilsame Regung sich verbreitete, die man Pietismus nannte. Mit Ungunst, ja, mit bitterem Hasse und Verfolgen begegnete ihr von Außen her die verschiedenartigste Gesinnung. Bald nur redliches, aber beschränktes, hartnäckiges Anhangen am Gewohnten, bald aber auch fleischliche Gesinnung, welche herkömmlicher Vortheile durch eine neue Ordnung der Dinge beraubt zu werden besorgte, oder sie bereits sich entzogen sah; geistlicher Hochmuth, stolz auf mühsam erworbene Vorzüge und den Genuß dadurch wohlbegründeten Ansehens, der es unwillig abwies, durch geringer Gestellte, ja Ungelehrte, sich meistern zu lassen. Aber auch sie selber erhielt sich im Innern nicht rein, und menschlicher Gebrechlichkeit unterliegend, hat sie an mannichfachen Ausartungen gekrankt. Häufig ist es der Fall gewesen, daß, wo eine fromme Erweckung sich allgemeiner verbreitet, auch einzelne übertriebene, phantastische Erscheinungen hervortreten: Gesichte, Entzückungen, besondere, angeblich göttliche Offenbarungen, zumal bei Frauen. Paarten sich dergleichen mit Jugend und Schönheit, Anmuth und Unschuld, wie es in den Tagen, von denen wir reden, der Fall war bei jener edlen Rosamunde Julia von der Asseburg, die seit früher Jugend schon, und namentlich während des Gebetes, wunderbarer Gesichte gewürdigt worden zu seyn behauptete, Erscheinungen des Heilandes neben Anfechtungen des Satans, geheimer und großer Offenbarungen Gottes über den künftigen herrlichen Zustand der Kirche und das tausendjährige Reich, so konnte es nicht fehlen, daß empfängliche, schwärmerisch gesinnte Männer unter den Geistlichen, bei allem lebendigen Eifer für wahres Christenthum, durch das wunderbar Anziehende, Geheimnißvolle, Unlösbare solcher Erscheinungen verlockt, und zu Ausbildung mannichfachen Wahnglaubens verleitet wurden. So Johann Wilhelm Petersen, Superintendent zu Lüneburg, der (1692) darüber sein Amt verlor, aber nicht müde, seine eigenthümlichen Ansichten ferner zu verfolgen und zu verbreiten, zu mancherlei Streitigkeiten und Ärgernissen Veranlassung gab. Ein roherer Sinn hielt sich an die selt-

samen ekstatischen Zustände der sogenannten Erfurter Liese, der Quedlinburger Magdalena, der Blutschwitzerin Anna Eva Jacob, ihren Gesichten und Weissagungen; auch traten Betrügerinnen auf, die Leichtgläubigkeit auszubeuten und sich vorübergehend einen Namen zu machen, wie die falsche Prophetin und Gesichteseherin Regina Bader im Würtemberger Lande. Aus der Vergötterung solcher Erscheinungen, dem Aufnehmen verzückter Äußerungen als himmlischer Weisheit, als ächter Offenbarung göttlichen Willens, entspann sich nur zu leicht ein Überdruß an der schlichten Verkündigung des heiligen Wortes in der Kirche, eine Geringachtung des Predigtamtes, selbst ein Lossagen von den Sacramenten, in bedenklichster Ausartung; den Feinden und Widersachern nur zu willkommen, um die ihnen verhaßte Richtung der sogenannten Pietisten zu verdächtigen, die in ihrer Grundlage weit entfernt war, dergleichen Verirrungen zu begünstigen. Ihren Geist, ihren Sinn erkennen wir am sichersten in dem Wirken und Bilden der frommen Schaar Gleichgesinnter, die man mit diesem Namen bezeichnete; des Herren Wort: „an ihren Früchten werdet ihr sie erkennen", bewährt sich an ihren Häuptern auf das lebendigste; das zwischen der edlen Saat aufgewucherte Unkraut haben wir mit dieser nicht zu verwechseln. In ihren Liedern haucht sich ihre Seele aus, denn die Gabe der Dichtung war den meisten unter ihnen verliehen; in ihren Liedern, weil sie wahrhaft erlebte, nicht ersonnene oder erdichtete waren. Was Francke, der milde und glaubensstarke, in festem Gottvertrauen geschaffen und geleistet, dürfen wir nicht erst berichten, weil ein Jeder es weiß; wie kräftig spiegelt der Sinn, in welchem es geschah, sich ab in seinem Liede über den 62sten Psalm:

— du bist mein Fels auf Erden,
Da ich still und sicher leb';
Deine Hülfe muß mir werden,
So ich mich dir übergeb'.
Dein Schutz ist mein Trutz alleine
Gegen Sünde, Noth und Tod;
Denn mein Leiden ist das deine,
Weil ich dein bin, o mein Gott!

Wie tief empfunden spricht sich aus das ängstliche Sehnen der Creatur nach Erlösung in jenen Strophen Gottfried Arnolds:

Wir verlangen keine Ruhe
Für das Fleisch in Ewigkeit!
Wie du's nöthig findst, so thue
Noch vor unsrer Abschiedszeit.
Aber unser Geist der bindet
Dich im Glauben, läßt dich nicht,
Bis er die Erlösung findet,
Da ihm Zeit und Maaß gebricht!

Herrscher, herrsche! Sieger, siege!
König, brauch' dein Regiment!
Führe deines Reiches Kriege,
Mach' der Sclaverei ein End'!
Laß doch aus der Grub' die Seelen
Durch des neuen Bundes Blut,
Laß uns länger nicht so quälen,
Denn du meinst's mit uns ja gut.

und wärmer noch:

Drum, o Schlangentreter, eile!
Führ' des Todes Urtheil aus,
Brich entzwei des Mörders Pfeile,
Wirf den Drachen ganz hinaus!
Ach, laß sich dein neues, erstandenes Leben
In unser verblichenes Bildniß eingeben;
Erzeig' dich verkläret und herrlich noch hier,
Und bringe dein neues Geschöpfe herfür!

Ein Schüler Speners, hatte Arnold früher schon mit Unwillen die ihn umgebende Zerrüttung des christlichen Lebens betrachtet, und mit Vorliebe auf den Zustand der ersten christlichen Kirche hingeschaut, der Betrachtung des lebendigen Glaubens, der reinen Sitten, der innigen Liebe ihrer Glieder sich hingegeben, sie als Gegenstand einer mit großer Gelehrsamkeit und Begeisterung ausgeführten Darstellung gewählt. Angefochten deshalb von den Strenggläubigen, weil er das Wesen des Christenthums in die Liebe gesetzt habe und nicht in den reinen Glauben; immer mehr die Überzeugung in sich befestigend, wie wenig diese seine Gegner bisher für die Beförderung lebendigen Christenthums gethan, ja, wie sie durch Herrschsucht, Formelkram, ungeistliches Wesen, es verdrängt, jede tiefere Regung desselben erstickt hätten, entstand ihm endlich jenes merkwürdige Werk, die Kirchen- und Ketzerhistorie, eine herbe Anklage gegen die herrschende Geistlichkeit aller Jahrhunderte, welche die frömmsten und geistvollsten Christen mit einem gehässigen Namen gebrandmarkt, sie unverdienter Weise dem Abscheu ihrer Gegenwart wie der Folgezeit preisgegeben habe. Freilich verfiel er selber so in die Partheilichkeit, die er seinen Gegnern vorwarf, allein er öffnete doch das Auge für ein richtigeres Urtheil über die Entfaltung des innern eigenthümlichen Lebens der christlichen Kirche, und zündete der Geschichtforschung ein neues Licht an; wer ihn schelten möchte wegen Leidenschaft und Übertreibung, dem wird er in seinen Liedern, aus denen die Kämpfe seiner Seele hervorgehen, in reinerem Glanze erscheinen, zumal aber in jenen andern, aus denen das Bewußtseyn inniger Einigung mit seinem Erlöser hell hervorleuchtet:

Ich geh und steh, so bist du mein Begleiter,
Du machst vor mir die Finsternisse heiter,
Daß ich in deinem Licht das Licht erseh!
Deß dank ich dir, du reine Lebensquelle 2c.

und später:

Ich sterbe nicht, nein, sondern ich werd' leben,
Und deine Werk' verkündigen daneben,
Ich glaub' an dich und komm' nicht ins Gericht;
Und weil du hast den Tod schon längst verschlungen,
So bin ich gleichfalls auch zum Leben durchgedrungen,
Ich leb', und glaub' an dich, mein Licht,
Ich sterbe nicht!

Der Kampf des Unglaubens mit dem Glauben, das innige Gebet einer geängsteten Seele um innern Frieden, wie tritt Beides so anschaulich hervor in dem schönen Liede einer frommen Dichterin, Henriette Catharina von Gersdorf:

Wenn ich mein Herz mit deinem Wort will stillen,
Und halte mit viel Thränen mir
Die süße Schrift von deines Vaters Willen
Und meines Jesu Leiden für,
Ist's, als ob ich Mährlein hörte
Finde keinen Glaubenssaft,
Und was vor mein Herze nährte,
Giebt mir jetzund keine Kraft!

und dann:

Du kannst ja, Gott, die Todten auferwecken,
Wie sollt' dir denn unmöglich seyn
Des Glaubens Licht auch wieder anzustecken
Und ein neu Herz zu geben ein;
Das sich wieder zu dir kehre,
Treulich und ohn' Heuchelei,
Ohne Zweifelmuth dich ehre
Und sich lasse deiner Treu!

Du kannst, mein Heil, und mußt mein Zagen enden,
Dein' eigne Ehre will's von dir;
Ich bin ja dein und steh in deinen Händen,
Was hülf dein schmerzlich Leiden mir,
Wenn du mich wollt'st fallen lassen,
Weil ich Glaubenskranker nicht
Dich getrost und fest kann fassen,
Weil mein Herze mit mir ficht.

Ist aber der Christ hindurchgedrungen durch diese Kämpfe, ist das innere wahrhaftige Leben in seinem Erlöser ihm aufgegangen, wie herrlich glänzt es da, wenn auch verborgen vor der Welt!

Er unterliegt, gleich Andern, den Bedürfnissen der menschlichen Natur und ihren Gebrechen, erscheint als nichts Sonderliches ihnen gegenüber, aber was erschließt sich nicht dem, der in sein Inneres, in das seiner Brüder zu schauen vermag!

Sie wandeln auf Erden und leben im Himmel,
Sie bleiben ohnmächtig und schützen die Welt!
Sie schmecken den Frieden bei allem Getümmel,
Sie kriegen, die ärmsten, was ihnen gefällt!
Sie stehen in Leiden, sie bleiben in Freuden,
Sie scheinen ertödtet den äußeren Sinnen
Und führen das Leben des Glaubens von Innen!

So singt uns Christian Friedrich Richter, der in noch jungen Jahren der Welt entrückte Arzt des Francke'schen Wäisenhauses, der, dem Johann Angelus innerlich verwandt, öfter auch, gleich diesem, im Tone der Verzückung redet:

Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt,
Die machen mir Schmerzen und bringen zum Herzen,
Daß ich mich nun gänzlich in Jesum verliebt!
Drum ist auch mein Geist ganz aus mir gereist
Und suchet nur dich, o Jesu, mein Ich!

Die strahlenden Augen die zünden mich an,
Mein Herze bekennet, das lichterloh brennet,
Daß solches das Feuer der Liebe gethan.
Es flammet mein Muth mit himmlischer Gluth,
Drum stirbet dahin mein irdischer Sinn!

Lieder von allen diesen Arten, aus der Gesinnung hervorgegangen, die wir als die vorwaltende der Genossen des frommen Kreises kennen lernten, der uns eben beschäftigt, vereinigte Freylinghausen, August Herrmann Francke's Eidam, in eine Sammlung; aus ihnen, aus Gesängen gleichgesinnter geistlicher Dichter der nächst vergangenen Zeit, aus andern, die als bleibendes Eigenthum der evangelischen Kirche durch damals fast zwei Jahrhunderte sich bewährt hatten, einen reichen und mannichfaltigen Kranz flechtend und ihnen meist neue Singweisen gesellend, eben die, auf welche wir im Eingange dieser einleitenden Blätter wiederholt hingedeutet haben. Bei dieser Sammlung und zumal den Melodieen, welche sie bietet, werden wir zunächst verweilen. Da wir aber die Gestalt, in der diese erscheinen, in nahe Beziehung bringen mit der neuen, weltlichen Stätte für die Tonkunst, die an der Seite der Kirche, bisher deren vornehmster Pflegerin, um eben jene Zeit sich gründete in der Nähe von Halle, von wo jenes geistliche Gesangbuch ausging, so wird sodann auch diese, die deutsche Oper, für eine Weile unsre Aufmerksamkeit auf sich richten, soweit unsere gegenwärtige Aufgabe es erheischt.

Unerwartet wird Manchem der wiederholte Ausspruch erscheinen, daß eine solche Beziehung, ja, eine nahe, stattgefunden habe. Schon in dem vorangehenden Theile dieses Werkes haben wir darauf hingewiesen*), eine bestimmtere Behauptung darf daher an dieser Stelle nicht überraschen. Jenes Schauspiel war freilich von einem gesetzesstrengen Geistlichen als ein Werk der Finsterniß früher schon angefochten, hatte aber an einem andern einen gewandten Vertheidiger gefunden, es gehörte also nicht unter die von der Kirche unbedingt verworfenen Dinge. Der sogenannte Pietismus, und die daraus hervorgegangene größere Sittenstrenge schloß in der Folge allerdings manches bisher für ungefährlich und zulässig Gehaltene von dem Kreise des Erlaubten aus. Die sogenannten Mitteldinge — sinnliche Vergnügen und Ergötzlichkeiten, als Tanzen, Spielen, Gastgebote, Moden, Scherzreden, Aufführung und Besuchen der Schauspiele — wurden Gegenstände bald heilsamen, bald engherzig beschränkten Eifers. Speners ernster Sinn rügte mild, aber mit Nachdruck, die verbotene Weltliebe; er wünschte jene christliche Gesinnung in den Herzen erweckt zu sehen, durch welche falsches Gelüste gedämpft, das Unerlaubte auch ohne zwingendes Gebot unmittelbar ausgeschlossen bliebe. Was aber die Schauspiele betraf, so wußte er selber nicht auszuführen, daß sie an sich für sündlich zu erachten seien, wiewohl die Art, in der sie insgemein gehalten würden, sie meist in solchem Lichte erscheinen lasse. Etwas Gründlicheres konnte er gegen sie nicht geltend machen, als den Verlust der edlen Zeit, die Besserem gewidmet seyn sollte, die Gelegenheit zum Bösen, den betrübten Zustand der Gegenwart, der auch in erlaubter Ergötzung billiges Maaß zu halten erinnere. War es nun, wie wir gesehen haben, der evangelischen Kirche von Anbeginn eigen, in Dichtung und Gesang den weltlichen Sinn mit seinen eigenen Waffen zu bestreiten, gaben uns, seit der Mitte des vorangehenden Jahrhunderts, Neukranz, Mauritius Cramer, Neuß und Andere davon Beispiele, so würde es uns nicht befremden können, wenn es auch um die Zeit einer so tief greifenden kirchlichen Bewegung mit Absicht geschehen wäre; wenn man das Anziehendste Desjenigen, gegen dessen Erlaubtseyn doch immer Bedenken stattfanden, wiewohl man es nicht geradehin zu verwerfen wagte, durch eine edlere Bestimmung über allen Zweifel hinweg zu heben gesucht hätte. Darüber sprechen indeß die Vorreden zu Freylinghausens Gesangbuche sich nicht aus, wir dürfen daher auch nicht behaupten, daß sein Herausgeber den Singspielen jener Zeit Melodieen geradehin entlehnt habe, um sie geistlichen Liedern anzupassen. Doch könnte jenes Stillschweigen einen ähnlichen Grund haben als das Mauritius' Cramers über die ursprüngliche Bestimmung der einzelnen von ihm gegebenen Singweisen, es möchte nur ein noch weiter gehendes seyn, das selbst einer Andeutung des beobachteten Verfahrens sich hätte enthalten wollen. Wir lassen es für jetzt dahin gestellt seyn und schließen diesen Eingang mit einer allgemeinen Betrachtung.

Aus der gewaltigen geistigen Anregung, welche die kirchlichen Bewegungen im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts hervorbrachten, ging als schöne Blüthe das deutsche geistliche Lied hervor, in gleichem Maaße Volks- als Kirchengesang. Schon der Kunstgesang der alten Kirche hatte der Volksweise seine belebende Grundlage verdankt; darf es Wunder nehmen, daß der neue Kirchengesang der Gemeine sich an sie lehnte, von ihr empfing, in tieferem Sinne sie ausgestaltete?

Die Gabe des Sängers war im 17ten Jahrhunderte von dem Volke, der Gemeine, übergegangen auf die fachmäßigen Musiker, der Volksgesang war verdrängt worden von dem Gesellschafts-

---

*) Th. II. S. 317. 318. 501.

liebe und seiner Melodie; eine neue, aus Welschland herübergebrachte Setzweise beschäftigte die schaffenden Tonkünstler, ergötzte die Hörer. Das geistliche Lied jener Tage lehnte sich an Beides und so ging, allgemein beliebt, die geistliche Arie hervor.

Im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts hatte das Volkslied und seine Weise, zweihundert Jahre zuvor allgemein herrschend, ohne Pflege in reicher Fülle aufsprießend, vor der überwältigenden Macht des Kunstgesanges sich zurückgezogen in verborgene Stille. Die Blüthe jenes Kunstgesanges aber war das musikalische Drama, dessen Formen offenkundig, wie wir sehen werden, in der Kirche eine Heimath fanden.

Der Pietismus — wir bezeichnen die geistliche Erweckung zu Anfange des vergangenen Jahrhunderts mit diesem gangbaren Namen, ohne gehässigen Nebenbegriff — war eine die evangelische Kirche erfrischende, erneuende, schöpferisch-begeisterte Regung, die nicht etwa nur die Gottesgelehrten allein, sondern auch die Gemeine durchdrang. Sie trug die Farbe ihrer Zeit, und wenn sie an die Blüthe des Gesanges ihrer Gegenwart sich lehnte, so geschah damit nichts Außerordentliches, sondern nur das früher gleichmäßig Geschehene.

Erster Abschnitt.

Das Freylinghausensche Gesangbuch.

Johann Anastasius Freylinghausen, im Jahre 1670 zu Gandersheim im Wolfenbüttelschen geboren, Eidam August Herrmann Francke's und sein Nachfolger im Vorsteheramte des Waisenhauses, zuletzt Pfarrer an der Ulrichskirche und Rector des Gymnasiums zu Halle, gab im Jahre 1704 das in der Einleitung erwähnte Gesangbuch heraus. Er nannte es: „Geistreiches Gesangbuch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen ꝛc. in sich haltend ꝛc.“, und eignete es drei Fürstinnen zu, Äbtissin, Decanissin und Canonissin des freien Weltlichen Stiftes Gandersheim, Henriette Christine von Braunschweig Lüneburg, Marie Elisabeth von Mecklenburg und Sophie Eleonore aus dem zuerstgedachten herzoglichen Hause. Seine Vorrede zu demselben, „gegeben zu Glaucha am 22sten September 1703“, unterrichtet uns sowohl über den Sinn, in welchem es zusammengestellt ist, als über dessen innere Einrichtung. Die heilige Schrift alten und neuen Testaments, sagt er darin, die Geschichte der christlichen Kirche und die Erfahrung bezeuge, es sei ein untrügliches Zeichen einer gegenwärtigen oder künftigen Gnadenheimsuchung, wenn der Mund der geistlich Unmündigen und Säuglinge in Psalmen, Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern überfließe. So habe es sich bewährt seit der Errettung Israels aus Egypten durch Moses, in der Zeit der Richter, des jüdischen Königthums, der Propheten alten und neuen Bundes, von Jesaias bis auf Johannes den Evangelisten, so in der Fülle der Zeiten durch Zacharias und Maria; ja, die

durch Christum wiedergebrachte Gnade und Wahrheit sei nicht allein durch Menschen-, sondern auch Engelzungen gefeiert worden. Aus den Briefen der Apostel sei zu ersehen, wie es damit in den ersten christlichen Gemeinen beschaffen gewesen, und für die ersten Jahrhunderte noch bezeuge es die Kirchengeschichte. Aber der Gesang sei verstummt, als in den folgenden Zeiten unter dem Antichrist das Christenthum seine erste Gestalt verloren habe, und in ein Heidenthum verwandelt worden sei. Die wenigen Zeugen der Wahrheit seien damals gewesen gleich einem einsamen Vogel auf dem Dache, sie hätten an den Wassern der geistlichen Babylon ihre Harfen an die Weiden gehangen, und des Herrn Lied nicht singen dürfen in fremdem Lande. Nach langem Winter seien indeß die Blumen Gottes häufiger wieder hervorgekommen, ein neuer Frühling sei angebrochen in der Kirche Gottes, und nun habe auch die Turteltaube sich wieder hören lassen, die Nachtigallen hätten ganz süßiglich ihre Stimme erhoben. So sei heiliger Gesang laut geworden zuerst unter den böhmischen Brüdern, dann durch Luther und seine Genossen; die Gabe, mit kräftigen Liedern die Gemeine Gottes zu erbauen, sei, mehr als einer andern, der evangelischen Kirche zu Theil geworden, eine Gabe, für die man, als reichliche Gnade, Gott zu danken, über deren Verwaltung aber auch strenge Rechenschaft abzulegen habe. Zu mehrer Bekräftigung diene endlich auch die Erfahrung der Gegenwart. Denn nachdem Gott vor einigen Jahren die Predigt der Buße und des Evangelii, insonderheit in Deutschland, aufs neue kräftig habe erschallen lassen und sie mit nicht geringer Frucht versiegelt, habe er auch vielen seiner Kinder und Knechte ein neu Lied in ihr Herz und ihren Mund gelegt, darin die gegenwärtige und zukünftige Gnade zu erheben; wo nun das Erfurter, Hallische, Darmstädter, Berlinische Gesangbuch mit Ehren genannt werden. Diesen, fährt der Herausgeber fort, schließe sich auch das gegenwärtige an, in der Hoffnung, gleich ihnen, Aufmunterung und Erweckung in Glauben, Liebe und Hoffnung zu bringen, Trost in allem Kampfe und Leiden der kurzen irdischen Pilgrimschaft. Es biete alte und neue Lieder, das Lied Mosis und des Lammes, die heurige und fernige Frucht aus dem Weinberge des Salomon. Vollständigkeit — ohnehin zu erreichen unmöglich — suche es nicht in der Menge, sondern der Beschaffenheit der Lieder, und man werde bei gründlicher Prüfung finden, daß, Glauben und Handeln angehend, nicht leicht eine Materie vorkommen dürfte, die „nicht in einigen oder mehren Gesängen auf eine liebliche, erbauliche und kräftige Art ausgedrückt wäre". — Der unbußfertige und fleischliche Mensch könne freilich, so lange er von der Ungerechtigkeit abzutreten nicht begehre, und die Finsterniß mehr liebe als das Licht, nicht gottgefällig singen; und da dergleichen Leute, leider! den größesten Haufen ausmachten, so habe Mancher wohl gemeint, bei öffentlichen Versammlungen sei der Gebrauch christlicher Gesänge ganz abzuschaffen, und es müsse bei der bloßen Predigt göttlichen Wortes sein Bewenden behalten. Aber wie oft bediene sich Gott nicht der christlichen Lieder als Mittel, auch dergleichen verirrte Herzen zu rühren, zu überzeugen, sie auf den rechten Weg zu bringen! Darum sei eine solche Beseitigung des Gesanges nicht rathsam; doch hätten treue Knechte Gottes dergleichen Menschen vor dem unvernünftigen Gottesdienste zu warnen und sie treulich anzuweisen, wie von ihnen im Geiste und in der Wahrheit zu singen sei.

Es folgt alsdann ein Bericht über die Melodieen, mit welchem wir uns später beschäftigen werden; diesem schließt sich ein anderer an über die Abtheilungen, unter welche die Lieder zusammengefaßt seien. Voran (heißt es hier) stehe das die Christlichen Feste Betreffende in den ersten 17 Abschnitten, worin Christus, der Grund unseres Heiles, mit seinen Gaben und Gütern auf das

Lieblichste vor die Augen gemalt werde. Es folge dann der Abschnitt von der Leutseligkeit Gottes und Christi, als dem Ursprunge und Quellbrunnen, aus dem all' unser Heil und unsere Seligkeit herfließe. Nächst ihm werde gehandelt von den Mitteln, durch die uns Gott wiederum zu seiner Gemeinschaft bringen wolle; von den Werken der Schöpfung, göttlicher Vorsorge und Regierung, dem Gnadenworte, den Sacramenten. Dann von der Ordnung, in die der Mensch sich begeben müsse, um an Christo und der durch ihn erworbenen Seligkeit theilzunehmen. Er werde gewarnt vor dem falschen, angewiesen zu dem wahren Christenthume; er lerne das menschliche Elend und Verderben erkennen, daß er zu rechtschaffener Buße und Bekehrung sich wende, zum wahren Glauben hindurchdringe, der nicht allein die Rechtfertigung in Christi Blute annehme, sondern auch christliches Leben und christlichen Wandel zu unausbleiblicher Frucht und Folge habe. Nun seien Gebet, geistliche Wachsamkeit, geistlicher Kampf und Sieg, Keuschheit, Verleugnung seiner selbst und der Welt, Begierde zu Gott und Christo, Liebe zu Jesu, brüderliche und allgemeine Liebe, Nachfolge Christi, Erkenntniß vom Geheimnisse des Kreuzes, christliche Gelassenheit, Geduld und Beständigkeit, Übergabe des Herzens an Gott, die Übungen, die Tugenden, die der christliche Wandel in sich schließe, die der Mensch zu erweisen habe; werde er treu erfunden in allem Diesem, so genieße er bereits in dem irdischen Leben den göttlichen Frieden, die Freude im heiligen Geiste, wahrhafte Freudigkeit des Glaubens; Herz und Mund werde ihm täglich überfließen vom Lobe Gottes, die Weisheit der Unmündigen werde ihn behüten. Ja, der Bräutigam der Seele werde sich ihm vermählen, er werde so theilnehmen an dem hohen Adel der Gläubigen, der alle Hoheit und Herrlichkeit der Welt unendlich übersteige, in welchem allein die Seligkeit des Reiches der Gnade und der kräftige Vorschmack des künftigen, ewigen Lebens bestehe. Allein das Ziel sei damit noch nicht erreicht, das Kleinod nicht ergriffen. Der Mensch habe sich zu erinnern, daß das Leben der Gläubigen hier noch mit Christo in Gott verborgen sei, daß das geistliche Zion hienieden der Klagelieder noch nicht entbehren könne, er habe sich zu stärken in der Hoffnung. Diese gehe durch den Tod und die selige Auferstehung in den Himmel und das himmlische Jerusalem, wo die endliche und völlige Seligkeit, die Fülle des göttlichen Reichthums solle offenbart werden. — Morgen-, Abend- und Tischlieder neben solchen, deren man in gemeiner Noth und auf Reisen sich bedienen könne, seien zuletzt gestellt, das Bedürfniß des Christen berücksichtigend, wie Zeit, Last und Geschäft des Tages es mit sich führe.

Frage endlich Jemand, wie er dieses Gesangbuches seliglich und mit Nutzen sich bedienen könne? der erwäge den Spruch aus dem 8ten Psalme: „Aus dem Munde der Unmündigen und Säuglinge hast du dir ein Lob bereitet". Du hast umzukehren und gleich einem Kinde zu werden, so dein Singen, Beten, Thun dem Herrn wohlgefällig seyn soll. Wer nach weltlichen Dingen, aufgeblasenen und fleischlichen Sinnes trachtet, ohne dem Herrn sein Herz mit Ernst zu ergeben, dem gilt das Wort des Propheten: „Thue weg von mir das Geplärr deiner Lieder", und der 16te Vers im 50sten Psalm: „Was nimmst du meinen Bund in deinen Mund, so du doch Zucht hassest und wirfest meine Worte hinter dich?" Hast du an Gott und deinem Heilande aber deine innige Lust und Freude, suchest du an ihnen deine Erquickung, wie der Säugling an der Mutterbrust, so wird Gott auch aus deinem Munde sich ein Lob bereiten, du wirst seine Güte und Treue dereinst mit seinen Auserwählten in ewigem Halleluja verkündigen!

683 Lieder mit 174 Melodieen enthielt die erste Ausgabe dieses Gesangbuches, das so allgemeinen Anklang fand, daß schon im nächsten Jahre, 1705, eine zweite nöthig wurde. Diese, im Wesentlichen der ersten sonst übereinstimmend, war durch eine Zugabe um 75 Lieder und 21 Melodieen bereichert, so daß die Gesammtzahl jener nun 758, dieser 195 betrug. Die Mehrzahl der Lieder gehörte dem frommen Kreise an, aus dessen Mitte das Buch hervorgegangen war; Sinnes- und Ausdrucksweise desselben that sich darin lebendig kund; es konnte also nicht fehlen, daß dasselbe bei den Gegnern der sogenannten Pietisten Unwillen und Widerspruch erregte. Ein Theodor Dassow trat dagegen auf mit einer „treuherzigen Warnung vor die Quäkerische und enthusiastische Lieder", die darin enthalten seien; es erfolgten Beantwortungen, Vertheidigungen, allein das Buch selber ging daneben ruhig seinen Gang fort und fast jedes Jahr brachte eine neue Auflage desselben. Unter diesen verdient die fünfte, 1710 erschienene, besondere Aufmerksamkeit, nicht wegen Vermehrung der Lieder, sondern — wie wir in der Folge näher betrachten werden — weil 23 Lieder darin statt ihrer bisherigen Singweisen ganz neue erhalten hatten, an denen mehrer andern gebessert war, ja, an sieben derselben in dem Maaße, daß sie theilweise für neue gelten konnten; endlich aber für 105 Lieder noch in einem besondern Anhange eine Melodieenzugabe geboten wurde, die in der Folge auch als besonderes Notenbüchlein erschien. Die Anzahl dieser Melodieen kam der von den Liedern nicht völlig gleich, denn vier derselben waren zwei Liedern angepaßt; ihrer sind 101 im Ganzen, 43 alte und 58 neue.

Vier Jahre nach dieser 5ten Ausgabe, 1714, nachdem in eben diesem Jahre die Wittenberger theologische Facultät ein ausführliches Bedenken gegen dieses Gesangbuch hatte ausgehen lassen, das aber erst zwei Jahre später, 1716, gedruckt wurde, und in welchem sie vor dessen Gebrauch warnte, trat ein zweiter Theil desselben an das Licht, unter dem wenig von der Aufschrift des früheren abweichenden Titel: „Neues Geistreiches Gesangbuch, auserlesene, so alte als neue, geistliche und liebliche Lieder nebst den Noten der unbekannten Melodeyen in sich haltend ꝛc.". Dieses neue Buch war nicht, wie das erste, fürstlichen Gönnerinnen gewidmet, sondern seine Zueignung lautete: „Allen Auserwählten und Berufenen, Heiligen und Geliebten Gottes in Christo Jesu unserm Heilande, an diesem und allen andern Orten, deren Freude und Erquickung es ist, daß sie sich selbst lehren und ermahnen mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern, und daß sie dem Herrn singen und spielen in ihrem Herzen, soll gegenwärtiges Gesangbuch zu heiligem und gesegnetem Gebrauche, und also zu kräftiger Aufmunterung und Erweckung in dem rechtschaffenen Wesen des Glaubens, der Liebe, und der Hoffnung des ewigen Lebens stets fortzubringen, und bis ans Ende zu beharren, hiemit dedicirt und übergeben seyn". Dieser Widmung folgte die Vorrede des Herausgebers, geschrieben zu „Glaucha an Halle, den 28sten September 1713". Sie beginnt mit der Bemerkung, daß seit Herausgabe des ersten Gesangbuches nunmehr eben 9 Jahre verflossen seien und daß beinahe jährlich eine neue Auflage desselben nöthig geworden. Denn in dem vergangenen Jahre sei die 7te geschehen, und eine 8te werde bald veranstaltet werden müssen, weil von jener nur wenig Exemplare noch vorhanden seien. Man dürfe daraus schließen, daß dieses Buch eine willkommene Gabe gewesen, wie denn auch aus schriftlichen und mündlichen Zeugnissen genugsam hervorgehe, daß Gott der Herr einen sonderbaren Segen auf diese Arbeit gelegt habe, für welche unverdiente Barmherzigkeit ihm Lob und Dank gesagt werde. Deshalb könne man auch fortan schweigen zu manchen Mißdeutungen und Beschuldigungen, welche das Buch erfahren habe, zumal der Herausgeber die evangelische Lehre, wie sie

in der Schrift und den symbolischen Büchern vorgetragen sei, als unschätzbares Kleinod liebe und hochachte, in ihrem Sinne den ganzen Inhalt des Buches verstehe und verstanden wissen wolle, auch überzeugt sei, daß demselben Nichts, der rechtgläubigen Lehre Zuwiderlaufendes, mit Recht vorgeworfen werden könne. Das gegenwärtige neue Gesangbuch aber sei veranlaßt worden durch die dem Herausgeber von Freunden geschehene Mittheilung einer Anzahl alter, erbaulicher Lieder und anderer, ungedruckter, oder in verschiedenen Schriften, wo man sie nicht suchen würde, zerstreuter Gesänge. Dem ersten Gesangbuche habe er sie nicht beifügen können, ohne es unförmlich zu machen, er habe sie also in dieses zweite gesammelt, das mit jenem überall gleich eingerichtet sei. Es gebe alte und neue Lieder, und beobachte in deren Zusammenstellung aus gleichen Gründen eine gleiche Ordnung. Zuletzt seien noch einige Festpsalmen beigefügt, die nach der Weise des deutschen Magnificat psalmodirt werden könnten*). Wegen heilsamen Gebrauches von diesem Gesangbuche werde auf die Vorrede des ersten verwiesen. Eine feurige Anrufung Gottes, Lobes und Dankes voll, bildet den Schluß dieser einleitenden Worte; an sie schließen sich drei Stellen aus Arndts wahrem Christenthume, von der Würde, dem Nutzen, der rechten Übung geistlichen Gesanges.

Die Anzahl der Lieder dieses zweiten Theiles ist beträchtlicher als die des ersten; es sind deren 815, die in spätern Auflagen um nur noch drei vermehrt worden sind. Bis zur Nummer 715 sind sie nach der Anordnung des ersten Theiles zusammengestellt und bringen 149 Melodieen mit; ein Anhang giebt in gleicher Zusammenstellung noch 47 andere mit 8 Melodieen (bis 798); die nach der Weise des deutschen Magnificat zu psalmodirenden Festpsalmen**) haben schon aus diesem Grunde keine Melodieen neben sich, und dem späteren Zusatze von drei Liedern ist nur eine Singweise beigefügt, so daß die Gesammtzahl aller 158 beträgt, um Vieles weniger als in dem ersten Gesangbuche.

Wir verfolgen die Schicksale dieses merkwürdigen Buches im Zusammenhange, obgleich wir damit um Vieles hinausgehen über den Zeitpunkt, der uns gegenwärtig beschäftigt; denn nur so gewinnen wir im Voraus den nothwendigen allgemeinen Überblick, um sodann, durch keine Unterbrechung gestört, uns mit dessen neuen Melodieen beschäftigen zu können. Denn diese sind nicht allein merkwürdig, weil eine eigenthümliche Stufe der Entwickelung des kirchlichen Gemeinegesanges bezeichnend, sondern sie leben auch in beträchtlicher Anzahl noch unter uns fort, sie verdienen daher eine aufmerksame, zusammenhängende Betrachtung, so geringschätzig sie auch von Vielen behandelt werden, so viel gerechte Ausstellungen auch gegen sie zu machen sind. Kühnau's verdienstliches Choralbuch hat aus dem ersten Theile nicht weniger als 58 Singweisen geschöpft, von denen 25 bereits in dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 enthalten waren; 6 andere hat es aus der fünften Auflage dieses Theiles (1710) entlehnt, 20 endlich aus dem zweiten; und, was man auch von ihnen halten möge, die Gesammtzahl der von ihm aufgenommenen, 84, von denen die Mehrheit nun fast anderthalb Jahrhunderte sich erhalten hat, ist zu bedeutend, um nicht eine genauere Untersuchung in Anspruch zu nehmen, als ihnen bisher zu Theil geworden ist, zumal sie auch mit der allgemeinen Entwickelung der Tonkunst in jenen Tagen in genauestem Zusammenhange stehen.

Vier Jahre nach Herausgabe des zweiten Theiles (1718) stellte Freylinghausen, bei dem

*) Schon der erste Theil enthielt deren neun, Nr. 175, 642, 645, 648, 652, 656, 663, 668, 671.

**) 799 — 815.

immer sich gleich erhaltenden Beifalle seiner Sammlung, aus beiden Theilen derselben einen Auszug von 1056 Liedern zusammen, um sie für kirchlichen Gebrauch gemeinnütziger zu machen, und leitete denselben durch ein Vorwort vom 12ten Juli 1717 ein. Er wurde im Jahre 1739, am 12ten Februar, im 69sten Jahre aus dem Leben abgerufen, und 2 Jahre nachher, um 1741, nachdem beide Theile sowohl als der Auszug viele Auflagen erlebt hatten, geschahe durch Gotthilf August Francke, August Herrmanns Sohn, Doktor und ordentlichen Professor der Gottesgelahrtheit an der Hochschule zu Halle, Prediger an der Liebfrauenkirche daselbst, und später Magdeburgischen Consistorialrath, dasjenige, was man längst gewünscht hatte, die Vereinigung jener drei Bücher zu einem vollständigen, ihren Gesammtinhalt umfassenden Gesangbuche. Es führte nun die Aufschrift: „Johann Anastasii Freylinghausen, weil. past. zu St. Ulrich und des Gymn. Schol. Geistreiches Gesang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder in sich haltend; jetzo von neuem so eingerichtet, daß alle Gesänge, so in den vorhin unter diesem Namen allhier herausgekommenen Gesang-Büchern befindlich, unter ihre Rubriken zusammengebracht, auch die Noten aller alten und neuen Melodeyen beigefüget worden, und mit einem Vorberichte herausgegeben rc.“ Dieser Vorbericht, datirt von Halle den 18ten Februar 1741, bedarf keines Auszuges, da er nur umständlicher über dasjenige sich verbreitet, was schon der Titel des Buches bemerkt. Weniges nur bleibt darüber nachzuholen und zu ergänzen. Der Gesammtzahl der Lieder beider früheren Gesangbücher sind noch sechs, in jenen nicht aufgenommen gewesene, dagegen in dem Auszuge enthaltene, hinzugefügt, und das alte Lied: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt;“ dagegen ist der doppelte Abdruck dreier einzelner Lieder beseitigt; so umfaßt denn das neue, vollständige Gesangbuch im Ganzen 1581 Lieder. Beträchtlicher nach Verhältniß ist die Anzahl der Melodieen vermehrt, sie ist auf 609 gestiegen; denn neben den in den früheren Büchern enthaltenen sind nun auch die bekannten Singweisen der älteren Lieder gegeben, bei denen man zwar genöthigt gewesen sei, wie der Herausgeber bemerkt, der Halleschen Singart sich anzuschließen, aber doch dabei mehre Choralbücher zu Rathe gezogen habe, das Telemannsche, Graupnersche und Gothaische — wahrscheinlich das von Witt 1715 herausgegebene. Bei Zusammenstellung der neuern Melodieen hatte man meist die fünfte Ausgabe des ersten Theiles (1710) zu Grunde gelegt, und nur in drei Fällen*) die Singweisen der ersten Ausgabe (1704) wiederhergestellt, in einem vierten aber die ältere Melodie aus dem dreitheiligen in den geraden Takt gebracht**); in einem fünften endlich die Melodieen beider Ausgaben nebeneinander gegeben***). Die Singweisen der Melodieenzugabe von 1710 waren nicht alle wieder aufgenommen, sondern nur 34 derselben, denen zwei ältere, gangbare noch beigefügt wurden†); 21 waren ganz beseitigt, ohne daß ihre Lieder neue, eigene erhalten hätten, da sie vielmehr

*) 352—861. Liebster Jesu, du wirst kommen rc.
463—1122. Ach Alles, was Erd und Himmel rc.
752—1482. Morgenstern der finstern Nacht rc.

**) 436—1063. Seelenweide, meine Freude rc.

***) 678—1435; bei dem Meyfartschen Liede: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“; wo dann die ältere, aus dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 aufgenommene, ihrer ursprünglichen Fassung mehr genähert ist. Vgl. Thl. II., S. 74. 75.

†) Die älteren Weisen der Lieder: „Schönster Immanuel, Herzog der Frommen“ und „In dir ist Freude bei allem Leide“ (A lieta vita etc., vgl. Thl. I. S. 93.)

auf ältere, gangbare Kirchenmelodieen verwiesen blieben; nur zwei andere Lieder hatten statt der Singweisen der Zugabe andere, neue erhalten*). In dieser Gestalt erschien das vollständige Gesangbuch Freylinghausens noch um 1771 aufs neue, nur mit Umstellung von 331 Liedern wegen der Anwendung größerer Notentypen, so daß die Nummern beider nicht völlig übereinstimmend sind. Eine spätere, mit den Melodieen versehene Ausgabe desselben ist mir nicht bekannt geworden.

Was nun diese letzten betrifft, so ist über sie und ihre Urheber aus den Vorreden, sowohl der früheren Ausgaben als des vollständigen Gesangbuches, nur wenig Nachricht zu schöpfen. Die Vorrede der ältesten Ausgabe von 1704 enthält darüber Folgendes: „denen alten und gewöhnlichen Kirchenliedern hat man Melodeyen in Noten vorzusetzen, weil sie überall bekannt sind, unnöthig erachtet; die neueren aber, (zum Theil auch einige unbekannt gewordene alte) sind damit sämmtlich versehen und zum Theil aus dem Darmstädtischen Gesangbuche genommen, zum Theil von Christlichen und erfahrenen Musicis hieselbst aufs neue darzu und zwar solchergestalt componiret worden, daß darinnen sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen ist ꝛc.“ Nachdem alsdann bemerkt worden, daß ♯ und ♭, der Raumersparniß wegen, nur im ersten Systeme ein für allemal vorgezeichnet worden, heißt es dann weiter: „Sonst sind auch die Noten nicht nach dem Tact eingetheilet, (etliche wenige Melodeyen ausgenommen) sondern derselben Abtheilung ist an denen Orten gesetzet, wo man nach Absingung eines Versleins (einer Zeile) pfleget inne zu halten, und das darum, daß man sich in die Melodeyen mit desto leichterer Mühe finden möchte. Das Sternlein (*) aber, welches hie und da, mehrentheils im andern Alphabet, über den Noten zu finden, bedeutet, daß die tertia major oder das Semitonium zur Harmonie derselben Note, über welcher es stehet, müsse genommen werden“. Das Vorwort der fünften Ausgabe (1710), nachdem es diese Bemerkungen in der Kürze wiederholt hat, fügt dann noch hinzu: „Was aber diese fünfte Edition betrifft, so ist dem der Musik erfahrenen Leser zu seiner Nachricht nicht zu verschweigen, welchergestalt alle und jede Melodeyen nach den Regeln der Composition von Christlichen und erfahrenen Musicis aufs neue fleißig untersuchet und an sehr vielen Orten verbessert sind. Was insonderheit den Discant betrifft, so ist derselbe in einigen Melodeyen mit nachdrücklicheren Schlußclauseln als vorhin, geziert; und den General-Baß anlangend, so ist solcher durchgängig mit verbesserten und hinlänglichen, auch an gehörige Stellen ordentlich gesetzten Signaturen sorgfältig versehen worden. Wobei nur dieses zur Nachricht zu melden, daß die secunda, quarta, quinta, sexta und septima major, so oft sie vorkommen, wegen Mangel des sonst gewöhnlichen Characteris, folgendergestalt 2*, 4*, 5*, 6*, 7* exprimiret, die tertia major aber nur an solchen Orten, da sie nahe hinter der Quarte stehet, mit 3* gezeichnet worden. Daß also gegenwärtige Edition in diesem Stücke vor allen vorhergehenden einen gar merklichen Vorzug hat.“ Von den neuen Melodieen dieser Ausgabe, deren wir bereits zuvor gedachten, von den wesentlich veränderten, von der beträchtlichen ihr angehängten Melodieenzugabe schweigt dieses Vorwort. Das dem zweiten Theile (1714) voranstehende, nachdem darin bemerkt worden, daß dieses neue Gesangbuch

*) Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel ꝛc. 165, Zugabe S. 16.
Ich glaub' an einen Gott allein ꝛc. 171, Zugabe S. 17.

dem ersten auch darin gleiche, „daß diejenigen alten und neuen Lieder, die eben nach keiner überall bekannten Melodey gesungen werden könnten, mit einer eigenen, in Noten darüber stehenden, versehen seyen", belehrt dann nur über die Bezeichnungen, welche gewählt werden, um anzudeuten, wo man, bei Verweisung auf andere Melodieen, dieselben zu suchen habe: ob in dem neuen, in dem ersten Gesangbuche, oder „in dem absonderlich gedruckten Büchlein einiger unbekannten Melodeyen", womit die später einzeln erschienene Melodieenzugabe der fünften Auflage (1710) gemeint ist. Was endlich das Gesangbuch von 1741 betrifft, so ist in den dabei wieder mit abgedruckten Vorreden Freylinghausens alles die Melodieen Betreffende gänzlich weggelassen, und nur der Vorbericht Gotthilf August Francke's führt an, „daß nicht allein die in den beiden Theilen und dem besondern Melodeyen-Büchlein befindlichen Noten alter und neuer Melodeyen allesammt beibehalten, sondern auch noch eine große Anzahl von neuen hinzugethan worden, so daß keine Melodey in diesem Gesangbuche befindlich, deren Noten nicht auch darin anzutreffen wären, daher dasselbe Musikverständigen zugleich zu einem nützlichen Choralbuch dienen könne." Aus dem vorangehenden Berichte über dieses Gesangbuch ergiebt sich, daß die zuletzt angeführte Bemerkung in diesem Vorworte mit einiger Einschränkung zu verstehen ist; der übrige, die Melodieen betreffende Inhalt desselben ist dort bereits mitgetheilt, und was darin über das Melodieenregister enthalten ist, kommt hier nicht in Betracht.

Hierauf beschränkt sich Alles, was wir aus den Vorberichten dieser Bücher über deren Melodieen lernen können; im Übrigen sind wir auf diese selbst verwiesen und erkennen aus der ihnen fortgehend gewidmeten Aufmerksamkeit, aus dem unablässigen Fortbilden an denselben, daß man sie, und mit Recht, als einen sehr wesentlichen Theil geistlicher Liedersammlungen betrachtet habe. Auf die Lieder selbst war das zuvor schon erwähnte Gutachten der Wittenberger theologischen Facultät nicht ohne einigen, wenn auch geringen Einfluß geblieben; wegen der darin nicht minder scharf getadelten Melodieen verfolgte man auch in den später erschienenen Ausgaben stätig seinen eigenen Weg. Jenes Gutachten hatte das harte Urtheil ausgesprochen: „daß besagtes Gesangbuch weder ohne besorgendes Ärgerniß öffentlich eingeführt, noch denen Leuten recommendiret und in die Hände gegeben werden könne", und hatte diesen Ausspruch dadurch gerechtfertigt, daß die Mehrzahl der Lieder, die es enthalte, verzückter, schwärmerischer Träumereien von einem tausendjährigen Reiche voll sei, namentlich diejenigen, die aus Gottfried Arnolds „Liebesfunken" entlehnt worden, über welche das strengste Gericht ergeht. Das Weglassen der Dichternamen sei unverantwortlich, denn es könne nun nicht geprüft werden, ob die Lieder von rechtgläubigen oder verdächtigen Männern herrührten, ob also der eine oder andere Ausdruck eine mildere oder ernstere Rüge verdiene; die Vermengung alter, gangbarer Lieder mit neuen, meist zum ersten Male erscheinenden, sei eine boshafte List des Satans, um heimlicher Weise den pietistischen Sauerteig zum Verderben der Kirche Gottes einzuschwärzen; ja, mit so großer Ungunst ward das gesammte Buch betrachtet, daß sogar bei Anführung der 9ten Strophe des alten Liedes: „Aus tiefer Noth laßt uns zu Gott" (Nr. 709) der Zweifel erhoben wird, ob diese Worte wohl möchten in dem Verstande genommen worden seyn, als sie vielleicht der sonst alte Dichter gesetzt habe." So unbillig, gehässig, unwahr ein großer Theil dieser Vorwürfe auch ist, so überzeugte sich doch der spätere Herausgeber, daß einige derselben nicht ohne Grund seien, und wurde dadurch vermocht, einzelne Ausdrücke in manchen Liedern zu ändern, dieser und jener Strophe eine

etwas andere Wendung zu geben, zwei Lieder aber gänzlich umzuarbeiten*), und dadurch einen Beweis abzulegen, daß es ihm rechter Ernst sei, allen Mißdeutungen vorzubeugen. Viel herber als die gegen die Lieder erhobenen Ausstellungen klangen noch die gegen die Melodieen gerichteten. Zuerst werden allgemeine Grundsätze aufgestellt über die nothwendigen Eigenschaften geistlicher Singweisen. „Es sind (heißt es) die Melodeyen bei einem Evangelischen Lutherischen Gesangbuch dergestalt zu ordiniren, daß die Gesänge sowohl in ihrem metro, als darauf gesetzten Composition und Noten, etwas ernsthaftes, andächtiges und gottseliges in sich fassen, nicht aber auf eine üppige, leichte und fast liederliche Art der weltlichen Gesänge hinaus laufen. Denn es ist allerdings in der Music, darinnen die Lieder gesetzt sind und gesungen werden, etwas, wodurch das menschliche Herz sowohl in Freude als Trauer gesetzt, und also durch eine gewisse springende und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung und Anfang einer Raserei gebracht werden kann; da denn diese und noch mehrere Übelstände es nicht wohl verstatten wollen, solche springende, hüpfende und leichtsinnige Lieder, sowohl in der Kirche singen zu lassen, als denen Leuten zu ihrer Hauß-Andacht zu recommendiren und in die Hände zu legen, maaßen solches sowohl wider die Gravität und Hoheit der Sache, als auch der Gewohnheit der alten und bisherigen Evangelischen Kirche läuft, als welche viel von einer andächtigen, gravitätischen Melodey gehalten, wie man aus dem Christlichen Glauben und denen Liedern: Ach Gott vom Himmel rc., Wo Gott der Herr rc., Ein' feste Burg rc., Es spricht der Unweisen Mund wohl rc., benebst andern genugsam ersehen kann; dahingegen man unter allen Gesängen Lutheri und anderer reinen Lehrer kein einziges auf dactylische Verse, oder eine sonst gar sehr springende und hüpfende Melodey gerichtetes Lied antreffen und finden wird." — Mit Beziehung hierauf heißt es dann später: (S. 25) „Endlich rc. finden wir in erwähntem Gesangbuche sehr viel hüpfende, springende, dactylische Lieder, welche mehrentheils mit ungeistlichen und fast üppigen Melodeyen versehen sind, und insonderheit sich zu der Gravität der hohen Geheimnisse, die sie in sich halten sollen, im geringsten nicht reimen. Es kann ja wohl ein Poete auch seine Wissenschaft in diesem Stücke exerciren und ex quocunque genere Verse von göttlichen Dingen verfertigen, aber sogleich Lieder daraus zu machen und einer gantzen Christlichen Gemeinde, ja der gantzen Evangelischen Kirche zu singen vorzulegen, will sich unseres Behalts nicht schicken. Dergleichen Beschaffenheit hat es auch mit denen Expressionibus, damit die Liebe Christi und der gläubigen Seelen beschrieben wird, da allerdings eine große Behutsamkeit gebraucht werden soll, daß nicht eine solche Vorstellung gemacht werde, welche mehr anstößig und ärgerlich als erbaulich ist. Wenn nun eine üppige Melodey dazukömmt, so kann man nicht wohl sehen, wo die Andacht und die Übung der Gottseligkeit bleibet oder herkommen soll. Dergleichen springende Lieder finden sich nun auf eine gantz neue Art gemacht hin und wieder, insonderheit unter denen Tituln von der Begierde zu Christo, von der Liebe zu Jesu, von der brüderlichen und allgemeinen Liebe, von der Freude im h. Geist, von der geistlichen Vermählung mit Christo und dergleichen, da gewiß durch solche Titul die Sache nicht gut gemacht werden

*) 1704, 170: Höchste Vollkommenheit, Alles in Einem rc.
1741, 362: Höchste Vollkommenheit, reineste Sonne rc. (überschrieben: über I. Timoth. VI, V. 15. 16.
1704, 238: Mein Jesu, hier sind deine Brüder rc.
1741, 538: Mein Jesu, der du vor dem Scheiden rc.

kann, sondern läuft wider die Prudenz, dergleichen Lieder in öffentliche Gesangbücher zu setzen, und gehören hiezu besonders: Nr. 386: (Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe 2c.), welches gantze Lied und Melodey hüpfet und springet 2c.; Nr. 453 (Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt), 454 (Die sanfte Bewegung, die liebliche Kraft), 455 (Jesu wie süß ist deine Liebe), sind voll von enthusiastischen Entzückungen 2c.; Nr. 456 (Jesus ist meines Gemüthes Begier) ist dergestalt gesetzt, daß es einen einfältigen Menschen kann schwärmend machen 2c.; Nr. 459, im Liede: „O Jesu mein Bräut'gam, wie ist mir so wohl 2c." wird abermahls ein Entzückter vorgestellet unter einer tanzenden und springenden Melodey 2c.; nicht weniger sind dergleichen Dinge in Nr. 515, im Liede: Es glänzet der Christen inwendiges Leben 2c. Dahin gehöret auch das Chiliastische Lied Nr. 552 (Triumph, Triumph, des Herrn Gesalbter sieget), welches ebenfalls mit einer dergleichen springenden Melodey gesetzet ist, und allerhand Verführisches und Bedenkliches in sich hat 2c."

So lauten wörtlich diese Vorwürfe, und auch unsere Zeit stimmt in dieselben ein, zumal was die Singweisen betrifft; man bezeichnet Lieder und Melodieen mit dem gemeinschaftlichen herabwürdigenden Namen: „der Hallischen Liederey". Und doch sind Lieder und Melodieen der Freylinghausenschen Gesangbücher in die meisten evangelischen Kirchen Deutschlands übergegangen; Königs harmonischer Liederschatz theilt die Mehrzahl derselben mit; der beträchtlichen Anzahl der in Kühnau's Choralbücher übergegangenen haben wir schon zuvor gedacht, und obgleich das neue Berliner Gesangbuch nicht auf alle in demselben enthaltenen Melodieen zurückweist, und dadurch die Zahl der gangbaren beträchtlich vermindert hat, so finden sich unter diesen — einigen dreißig — doch immer noch vier eben von den am Schlusse des Wittenberger Gutachtens am bestimmtesten verworfenen, die der Lieder: „Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe 2c. (114), Die lieblichen Blicke, die Jesus uns giebt 2c. (43), Es glänzet der Christen inwendiges Leben (55), und Triumph, Triumph, des Herrn Gesalbter sieget" (189), zum sichersten Zeichen, daß sie allgemeinen, dauernden Anklang gefunden. Man wende auch nicht vor, sie hätten allein deshalb sich erhalten, weil sie zu Liedern n e u e r Maaße, für die also keine Nebenmelodieen vorhanden gewesen, erschienen seien; denn man würde, hätten sie nicht angeklungen, an ihrer Stelle — wie es ja mit den meisten zu Johann Angelus' Liedern geschahe — neue erfunden haben. Man hat sie in neuester Zeit vereinfacht, sie von manchen zu „galanten" Auswüchsen gereinigt, allein ihr wesentliches Gepräge ist ihnen doch geblieben, aller durch mehr als hundert Jahre fortgepflanzten Ausstellungen gegen sie ungeachtet, während z. B. ein Gleiches von den früher besprochenen, in ähnlichem Sinn erfundenen Singweisen der berühmtesten Meister Nürnbergs zu Sauberts und Feuerleins Gesangbuche (1676, 1690) sich nicht sagen läßt.

Jene Nürnberger Melodieen, die um einiges älteren Johann Rudolf und Johann Georg Ahle's, waren ihre Vorbilder, und aus dem Darmstädter Gesangbuche geschöpft zu haben, hat Freylinghausen in der Vorrede zu seinem ersten Gesangbuche ausdrücklich eingestanden. Während aber die Mehrzahl von jenen nur örtlich in Gebrauch geblieben ist, haben Freylinghausens einer sehr ausgedehnten Verbreitung sich zu erfreuen gehabt. Mit Recht haben wir also vorauszusetzen, daß eine allgemeiner verbreitete, bestimmte Richtung des Gemüthes in ihnen sich auspräge; daß dadurch der Anklang sich begründe, den sie gefunden und daß — welcher auch ihr Werth seyn möge, was für jetzt unentschieden bleibe — eine neue Abwandlung des geistlichen Liedergesanges in der evangelischen

Kirche mit ihnen beginne. In diesem Sinne erscheint die Forschung nach ihrem Ursprunge als eine erhebliche Aufgabe, bei deren Lösung freilich nur sehr dürftige Nachrichten uns zur Seite stehen.

Ein Theil, und eben der wesentlichste dieser Forschung bleibt unserm Berichte über den größesten Tonmeister der deutschen evangelischen Kirche des achtzehnten Jahrhunderts vorbehalten, von dem wir mit überwiegender Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß er bei diesen Melodieen als Urheber mehrer derselben mit betheiligt gewesen sei. Sofern wir an diesem Orte näher auf sie eingehen, wird uns zunächst die Prüfung obliegen, welchem geistlichen Dichter in unserem Gesangbuche die reichste Zahl von Melodieen zugetheilt sei und ob diese Melodieen entlehnte, ältere, ob erst im Beginne des Jahrhunderts neu entstandene seien. Findet das letzte statt, und sind diese neuen Singweisen an die Stelle bereits zuvor dagewesener getreten, so gewährt uns diese Thatsache einen Beweis für die besondere Anziehungskraft des Dichters ihrer Lieder, welche sonst nicht mit gleicher Sicherheit vorausgesetzt werden könnte, weil auch die neuen Strophen dieser Lieder und der Wunsch des Herausgebers, für dieselben Melodieen zu besitzen, die Wahl der Sänger geleitet haben könnte, diese also nicht eine vollkommen freie gewesen wäre.

In dem ersten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches erscheint nun ohne Zweifel Johann Angelus als derjenige Dichter, von dem die meisten Lieder mit eigenen Melodieen gegeben werden. Dieser Lieder sind dreißig; acht der dazu gehörenden Melodieen waren mit ihnen bereits sechs Jahre früher in dem Darmstädtischen Gesangbuche erschienen; zehn andern begegnen wir in der ersten Ausgabe des früheren Theiles, noch zwölf endlich fügt ihnen die 2te (1705) hinzu. Keine dieser Singweisen, wie wir früher schon gefunden, stimmt mit den zu diesen Liedern, bei ihrem früheren Erscheinen seit 1657, von Georg Joseph(i) gesungenen überein; sie sind ohne Ausnahme neue. Bei den schon 1698 ihren Liedern mitgegebenen Melodieen könnte nur die Frage entstehen, ob auch sie von Hallischen Meistern herrühren, eine Frage, die nicht geradehin abgewiesen werden darf, weil das Darmstädtische Gesangbuch auf ein früheres, zu Halle, nur ohne Melodieen, erschienenes zurückweist, diese aber damals schon vorhandene, nur noch nicht öffentlich gemachte seyn konnten, wie aus den Worten: „nun aber allhier mit Noten der unbekannten Melodeyen ꝛc. vermehret" hervorzugehen scheint, so daß also das spätere Hallische, von Freylinghausen herausgegebene Gesangbuch nur das Seinige wieder zurückgenommen haben würde.

Nächst Angelus' Liedern treten die von Joachim Neander, Christian Friedrich Richter, Paul Gerhard, Knorr von Rosenroth, Rist, Gottfried Arnold, Bartholomäus Crasselius, Wolfgang Christoph Deßler, Neuß, Peter Lackmann, Johann Eusebius Schmidt und Christian Andreas Bernstein mit den meisten Melodieen auf; von 11 herab zu 8, 7, 6, 5 und 4, nach der Ordnung, wie wir sie hier genannt haben, die übrigen Dichter des Buches einstweilen übergehend, von denen nur drei und zwei Lieder, meist nur eines, mit eigenen Singweisen versehen sind. Fünf dieser Dichter sind uns durch eigene Liedersammlungen bereits bekannt, und aus diesen sind die von Freylinghausen mitgetheilten Melodieen meist nur entlehnt bei Paul Gerhard und Rist, wogegen unter den ursprünglichen Melodieen zu Neanders Liedern von deren elf nur drei aufgenommen sind, zu Knorrs von acht nur drei, zu Neuß' von vieren die Hälfte. Die Melodieen zu den Liedern der andern genannten Dichter sind ohne Zweifel neue, denn erschienen einzelne dieser Lieder wohl auch früher schon, so finden wir sie in Begleitung jener Weisen doch erst bei

Freylinghausen. Das Ergebniß aller dieser Wahrnehmungen können wir dahin zusammenfassen: die bereits vorhandenen Melodieen zu Liedern der Dichter älterer Schule geistlichen Gesanges im 17ten Jahrhunderte behielten die Hallischen Liedsänger großentheils bei, denn sie waren überzeugt, deren Ton kaum besser treffen zu können; fanden sie aber den Dichter, wenn auch Zeitgenossen jener, doch der neuen Richtung zugethan, die in der letzten Hälfte jenes Zeitraumes hervortrat, so waren sie mehr wählerisch, sie verwarfen selbst gänzlich das Vorhandene, ja, auch von dem der Zeit näher Stehenden blieb zuweilen nur die Hälfte, öfter sogar die Minderzahl beibehalten. Es ist also klar: für eine Richtung des Gemüthes, die erst jetzt, je länger je mehr, sich ihrer selbst bewußt wurde, suchte man nach neuen, entsprechenden tonkünstlerischen Formen, die Lieder der Gegenwart in diesem Sinne melodisch gestaltend, ältere in ihm neu betonend. Welcher Art nun war diese Gemüthsrichtung? In Angelus' und Knorrs, Neuß' und Neanders Liedern sahen wir früher schon dieselbe vorwalten; was Gottfried Arnold und Christian Friedrich Richter der Art gedichtet, trat in einzelnen Strophen ihrer Gesänge bei unserem allgemeinen Berichte über die pietistischen Wirren uns bereits entgegen. Das Verlangen nach dem Erlöser, milder bald und bald dringender, selbst ungestüm ausgesprochen, das selige Beruhen in ihm, das in den süßesten, sehnsüchtigsten Lauten ausgehauchte Gefühl der Liebe zu ihm, erkannten wir als den Grundton aller, und suchen wir nach einem gemeinsamen Ausdruck für diese Richtung, so steht nur ein fremdländischer uns dafür zu Gebote: wir können sie nicht bezeichnender nennen als eine mystisch-enthusiastische. Eine m y s t i s c h e, denn sie tritt in das Leben durch das Hinneigen zu den geheimnißvollsten Büchern der heil. Schrift, vor allen dem hohen Liede, den Propheten und der Offenbarung; am häufigsten in den Bildern jenes ersten Buches, minder in denen der letzten, reden die Gesänge jener Dichter zu uns, und eben die, in denen es geschieht, sind von den Tonmeistern vorzugsweise gesungen worden. So, wie wir gesehen, die des Johann Angelus, so die Christian Friedrich Richters. Von den 22 geistlichen Liedern dieses letzten Dichters, denen wir als 23stes noch das ursprünglich auf den Namen einer Freundin (Agnes) gedichtete: „Stilles Lamm und Friedefürst" beirechnen dürfen, enthält der erste Theil des Freylinghausenschen Gesangbuches deren 17 mit 11 Melodieen, und der Melodieenanhang der 5ten Ausgabe desselben (1710) fügt diesen noch eine 12te hinzu*), die auch später beibehalten blieb; der zweite Theil giebt die andern sechs Lieder mit drei Melodieen. Hier sind nun eben solche, die auf das hohe Lied sich gründen, wie „Jesus ist das schönste Licht rc., O wie selig sind die Seelen rc., Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt", die vorzugsweise mit Melodieen versehenen; auch bei Liedern gleicher Maaße ist der Regel nach das in Bildern aus den Propheten dahergehende selbst dem schöneren, des Dichters Seele in Ursprünglichkeit unmittelbar entquollenen vorgezogen, wie das Lied: „Mein Freund zerschmilzt aus Lieb' in seinem Blute", in welchem (nach Maleachi III, 3) die Läuterung der Seele dem Ausschmelzen des Goldes verglichen wird, dem herrlichen über die Menschwerdung: „O Liebe, die den Himmel hat zerrissen, die sich zu mir ins Elend niederließ rc." Aber auch eine e n t h u s i a s t i s c h e verdient die Richtung genannt zu werden, von der wir reden, wenn freilich nicht in dem Sinne ihrer Zeit, der jenes Wort, wenn sie seiner sich bediente, stets gleichgeltend war mit krankhaft schwärmerischer Übertreibung. Eine hoch gesteigerte Stimmung des Gemüthes spiegelt sich ab in den meisten jener Lieder,

*) Zu dem Liede: „O wie selig sind die Seelen" (p. 38 Zugabe: Nr. 512; 1741, Nr. 1274.)

eine Wärme des Ausdrucks, eine Fülle von Bildern tritt darin hervor, mehr als in denen früherer Zeit, und fordert die Sänger auf, einen höheren, dem Liede gemäßen Ton anzustimmen. Gehaltener ist dieser Ton in den Weisen zu Angelus' Liedern; die Mehrzahl derselben schreitet im geraden Takte daher, nur sechs bewegen sich in dreitheiligem*) und bei zweien stehen beide Formen sich gegenüber**), der gerade Takt in dem Haupttheile der Strophen, der ungerade in den Kehrreimen am Schlusse derselben. Ein tanzhafter Schritt waltet nur in dreien ob***), eine vierte solcher Art setzte die 5te Ausgabe (1710) zwar an die Stelle der von den früheren für das Lied „Morgenstern der finstern Nacht" gegebenen, allein diese verdrängte später wiederum jene neuere. Mehr dem Gepräge des Mystischen strebten die Sänger aller dieser Weisen nach, weil sie die Lieder in solchem Sinne empfanden; nicht in dem strengeren der Propheten und der Offenbarung, sondern dem milderen des hohen Liedes, dessen Farbe auch meist Angelus' Gesänge tragen und die ihren Melodieen sich mittheilt durch die weiche Tonart, die bei der Mehrzahl derselben — 20 gegen 10 — obwaltet. Erscheint nun auch bei den acht Melodieen zu Liedern unseres Dichters, die das zweite Gesangbuch giebt (1714), ein anderes Verhältniß — 3 gegen 5 — und ein Übergewicht der harten Tonart, so bleibt doch im Ganzen das öftere Vorkommen der weichen entschieden; auch gilt von dessen späteren Weisen sonst dasselbe, wie von denen des ersten Gesangbuches; bis auf eine — die des Liedes „Nun ist dem Feind zerstört sein' Macht" — sind alle geraden Taktes, ja, in der des einen ihrer Lieder, das Kehrreime hat, des 409ten:

Dein' eigne Liebe zwinget mich
Mein Jesu, hoch zu lieben dich 2c.†),

wo es am Schlusse jeder Strophe heißt:

O du herzgeliebter Gott,
Wenn mir tausend Herzen blieben,
Wollt' ich dich mit allen lieben,

ist der Gegensatz dieses Schlusses der Strophen zu dem Vorangehenden nicht durch Taktwechsel ausgedrückt, sondern beschleunigte Bewegung, indem hier mindergeltende Töne eintreten. Den Anforderungen der Zeit war mit diesen Singweisen mehr genügt als es je zuvor geschehen war, man darf sagen, daß sie erfüllt waren. Davon ist uns der Beifall Zeuge, den die Mehrzahl derselben länger

---

*) Dich Jesu loben wir 2c. (687)
Jesu wie süß ist deine Liebe 2c. (455)
(S. Beispiel Nr. 1.)
Komm Liebster, komm in deinen Garten 2c. (351)
Name voller Güte 2c. (63)
Nun will ich mich scheiden von allen Dingen 2c. (64)
Weil ich nun seh' die güldnen Wangen (610)

**) Ach sagt mir nichts von Gold und Schätzen (368)
(S. Beispiel 2.)
Das neugeborne Kindelein (684)

***) In den in der Anmerkung * zuletzt genannten Nr. 63. 64. 610.

†) S. Beispiel 3.

als hundert Jahre genossen hat. Bis auf zwei — die der Lieder: „Morgenstern der finstern Nacht“ und „Spiegel aller Tugend“ — welche die 5te Ausgabe des Freylinghausenschen Gesangbuches (1710) mit andern vertauscht hatte, erhielten sie sich bis 1741, dem Jahre der Herausgabe des vollständigen Gesangbuches durch Gotthilf August Francke; ja, dieser stellte die alte Melodie des erstgenannten Liedes wieder her und gab dem zweiten eine dritte, ganz neue. In dieser Gestalt gingen sie noch in die 30 Jahre spätere Ausgabe von 1771 über. Daß sie auch nach Süddeutschland sich verbreiteten, lehrt uns Königs harmonischer Liederschatz, worin, bis auf 5*), alle Weisen des ersten Gesangbuches zu Angelus' Liedern übergegangen sind, die der beiden zuvorgenannten nach der Ausgabe von 1710; die Melodieen des 2ten bis auf eine (die des Liedes: „Schwing' dich auf mein Täubelein 2c.“), nur daß der neue Herausgeber hier wie dort durch Umwandeln des 3theiligen in den geraden Takt, durch Tilgung der Sylbendehnungen, durch möglichste Zurückführung der einzelnen Töne auf gleiche Dauer, ihnen nach seiner Art ein ernsteres Gepräge zu geben gesucht hat. Nur in einem einzigen Falle hat er den ungeraden Takt bestehen lassen, in der Melodie des Liedes: „Nun will ich mich scheiden von allen Dingen“, und eben so wendet er nur für ein Lied eine andere Melodie an: „Wie schön bist du, mein Leben und mein Licht“, obgleich er hin und wieder für einzelne auch noch andere Weisen hat neben den aus Freylinghausens Gesangbüchern aufgenommenen. Im Jahre 1817 giebt die 2te Auflage von Kühnau's Choralbuche noch sieben aus Freylinghausens Gesangbuche entlehnte Melodieen zu Johann Angelus' Liedern**); erst in dem neuen Berliner Gesangbuche sind die von daher in Bezug genommenen bis auf zwei geschwunden***).

Noch größeren Anklanges erfreuten sich die Melodieen zu den Liedern Christian Friedrich Richters. Seine Lebensverhältnisse erwähnten wir vorübergehend bereits in der Einleitung; wir wiederholen ergänzend, daß er im Jahre 1676 zu Sorau in der Niederlausitz geboren war, sich der Arzneiwissenschaft widmete und als Arzt des Hallischen Waisenhauses am 5ten October 1711 in dem blühenden Alter von nur 35 Jahren aus der Welt abgerufen wurde. Frühe schon hat er geistliche Gesänge gedichtet; sein Lied: „Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt“, steht bereits in dem Darmstädter Gesangbuche von 1698, es ist also das Werk eines höchstens Zweiundzwanzigjährigen. Sein Bruder, Christian Sigismund Richter, gab im Jahre 1718 aus den nachgelassenen Schriften des Vollendeten einige Abhandlungen heraus unter der Aufschrift: „Erbauliche Betrachtungen vom Ursprunge und Adel der Seelen“, bezeichnet mit den schönen Sprüchen aus Sirach (XLVI, 12) „Ihre (der Gläubigen) Gebeine grünen

*) Nr. 610, 681, 687, 691, 702 der Zugabe in der zweiten Auflage des ersten Theils.

**) Du zuckersüßes Himmelsbrod Nr. 70.
Hochheilige Dreieinigkeit Nr. 138.
Höchster Priester, der du dich 2c. Nr. 139.
Komm Liebster, komm in deinen Garten 2c. Nr. 181.
Meine Seele willst du ruhn Nr. 220. (Doch ist diese Melodie älteren Ursprunges; sie kommt schon in dem Nürnberger Gesangbuche von 1690 vor.)
Spiegel aller Tugend Nr. 282.
Wo ist der Schönste, den ich liebe Nr. 329.
(S. Beispiel 4 bis 10.)

***) Ich will dich lieben meine Stärke 2c. Nr. 102, Kühnau's Melodieenbuch; Frl. I. 378.
(S. Beispiel 11.)
Wo ist der Schönste, den ich liebe 2c. Nr. 224, Ebend.; Frl. I. 363.

noch immer, da sie liegen", und aus dem Evangelium des Johannes (V, 22) „Sammlet die übrigen Brocken, daß nichts umkomme". Zu diesen Brocken gehören denn auch, als Zugabe am Schlusse, seine Lieder, in zwei Abtheilungen zusammengestellt. Die erste ist überschrieben: „Anhang einiger erbaulicher poetischer Gedichte", weil diese entweder nicht für geistlichen Gesang bestimmt oder Gelegenheitsgedichte für gleichgesinnte Freundinnen, ja, nur fromme Sprüche sind. Unter diesen Liedern — ihrer zehn — hat nur eins, auf den Namen Agneta gedichtet: „Stilles Lamm und Friedefürst", kirchliche Geltung erhalten; ein anderes, am 6ten November 1701, wie des Dichters Bruder bezeugt, niedergeschrieben, spricht die in jenes Seele lebende göttliche Versicherung aus, daß seine Tage nur kurz seyn würden, daß er bald zu seines Herren Freude eingehen werde, und eine herzliche Sehnsucht danach gleich in den Anfangsworten: „Laß mein Gott die Stunde kommen, da mein Geist in dir sich schaut"! Die zweite Abtheilung mit dem Titel: „Anhang aller geistreichen Lieder des Autoris", giebt seine 22, in beide Freylinghausensche Gesangbücher aufgenommenen Lieder. Sie legen ein schönes Zeugniß ab von der tiefen, warmen Frömmigkeit, die sein ganzes Leben durchdrang, und wenn deren oft hoch gesteigerter Ausdruck als ein „enthusiastischer" im Sinne der sogenannten rechtgläubigen Gottesgelehrten jener Tage, von diesen, wie wir gesehen, mit bitterem Tadel verfolgt wurde, so stellen die herzlichen einfachen Worte seines Bruders, mit denen dieser seinen Nachlaß der Öffentlichkeit übergiebt, den Werth des frühe Entschlafenen und seiner Hervorbringungen sogleich wieder in das rechte Licht. „Man kann (sagt er) diese seine Schriften ansehen als ein Zeugniß der Wahrheit, die er durch die Erbarmung Gottes aus lebendiger Erfahrung an seiner eigenen Seele in der Kraft und wirklich empfunden hat. Wie er ihm denn in seinem Leben zum Hauptzwecke gesetzet hatte, daß er in die wahre Liebe Gottes und seines Heilandes eindringen und in der seligen Gemeinschaft Gottes wandeln möchte. An der Welt scheinbarer Herrlichkeit aber, ihren Schätzen und Lustbarkeiten, hatte er keinen Gefallen; er hielt auch ein sonst wohl verdientes Lob von andern Menschen für eitel. Denn er suchte keinen Ruhm vor Menschen, sondern trachtete vielmehr, je und je ein mit Christo in Gott verborgenes Leben zu führen. Er jagte mit ganzem Ernste nach Beidem, dem innerlichen und äußerlichen Frieden. Darum konnte er auch eine Nacht vor seinem seligen Ende noch mit großer Freudigkeit und Ernste von dem Frieden Gottes in einer gläubigen Seele reden ꝛc." Eben diese innere Wahrheit seiner Lieder sicherte noch bei seinem Leben der Mehrzahl derselben die Aufnahme in Freylinghausens Gesangbuch. Und eine gleiche Wahrheit der Empfindung dürfen wir den zu ihnen gesungenen Melodieen nachrühmen, haben sie allerdings auch nicht die Urkraft der älteren des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung, ja, tragen viele das Gepräge des Empfindsamen an sich, selbst des als Kennzeichen des „Enthusiastischen" von den Rechtgläubigen dargestellten Tanzhaften. Auch fanden sie allgemeinen Anklang. In Königs harmonischem Liederschatze sind (bis auf die Weise des Liedes „Jesus ist das schönste Licht") alle Melodieen beider Freylinghausenschen Gesangbücher zu Richters Liedern enthalten; ihm fehlt nur die, der Zugabe für die fünfte Ausgabe des ersten beigefügte des Liedes: „O wie selig sind die Seelen"; Kühnau's Choralbuch giebt nicht minder alle des ersten Gesangbuches — auch die bei König fehlende der Zugabe für dessen 5te Auflage — nur mit Ausnahme zweier: „Jesu gieb mir deine Fülle ꝛc." und „Wo ist meine Sonne blieben ꝛc."; von denen des 2ten Gesangbuches finden wir dort nur eine, des Liedes: „Stilles Lamm und Friedefürst." Endlich nimmt von den 15 Singweisen beider Theile noch das neue Berliner Gesangbuch fast die Hälfte in

Bezug, deren sechs*), und unter ihnen die von den Gottesgelehrten Wittenbergs so herbe getadelten der Lieder: „Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt" und „Es glänzet der Christen inwendiges Leben." Wir verweilen daher bei ihnen, und auch deshalb schon, weil, wie wir gesehen, Richter zu den geistlichen Dichtern gehört, deren Lieder in Freylinghausens Gesangbüchern nächst denen des Joh. Angelus am reichsten mit eigenen Melodieen ausgestattet sind.

Wenn wir sie nun im Allgemeinen betrachten, so wiederholt sich zunächst, wie bei den Weisen zu Joh. Angelus' Liedern, so auch bei ihnen, das Übergewicht der weichen Tonart über die harte; in den früheren Ausgaben des ersten Gesangbuches stellt sich das Verhältniß dar wie 8 zu 3, in der fünften wie 9 zu 3, indem eine Weise harter Tonart (B dur „O wie selig sind die Seelen ꝛc.") in dem Melodieenanhange hinzugekommen, dagegen aber auch eine andere in die weiche versetzt ist (aus F dur nach G moll): „Meine Armuth macht mich schreien ꝛc.". Ferner bewegen sich nur ihrer zwei in dreitheiligem Takte, die beiden zuvor genannten, von den Eiferern für Rechtgläubigkeit wegen ihres hüpfenden daktylischen Maaßes verworfenen, das ohne Zweifel zu einer solchen Gestaltung der Melodieen die nächste Veranlassung gewesen ist. Richten wir unsere Prüfung auf das Einzelne dieser Singweisen, so zeigt sich manches unsere Aufmerksamkeit in Anspruch Nehmende. Es sind nur zwei unter ihnen, die eine ältere Strophe in neue, melodische Formen kleiden, die der beiden Lieder: „Hüter, wird die Nacht der Sünden nicht verschwinden ꝛc." und „Meine Armuth macht mich schreien"; beiden ist das Maaß des 38sten der französischen Psalmen gemein (Las, en ta fureur aigue etc.). Alle übrigen Lieder mit eigenen Melodieen haben zugleich neue Strophen. Doch ist dem Dichter jene zuvor bezeichnete ältere in mehren andern Fällen Vorbild gewesen, wenn auch nur in ihren allgemeinen Umrissen, nämlich als sechszeilige, in zwei dreizeilige gleichen Baues zu theilende Strophe. So in den trochäischen Maaßen der Lieder: „Wo ist meine Sonne blieben ꝛc." und „O wie selig sind die Seelen", wo dort eine viersylbige Zeile zweimal zwischen zwei achtsylbigen steht, hier zweimal eine siebensylbige zwei achtsylbigen folgt; so auch in dem iambischen des Liedes: „Maria hat das beste Theil erwählt", wo zweimal durch zwei elfsylbige Zeilen eine achtsylbige eingeschlossen wird. Die Melodieen, wenn auch durchweg beide übereinstimmende Theile solcher Strophen abweichend betonend, schließen sich dennoch an deren Bau durch ihre Ausweichungen; ist ihre Grundtonart eine weiche, so wird am Schlusse des ersten Theiles in eine verwandte harte ausgewichen, und umgekehrt, wenn die Weise harter Tonart ist. Auch bei längeren Strophen von zwei Abtheilungen ungleichen Baues erscheint doch in diesem eine Ebenmäßigkeit, mindestens aber wird der Wechsel in der Zusammenstellung durch gleichartige Bestandtheile bewirkt. So finden wir in der achtzeiligen, trochäischen Strophe des Liedes: „Jesus ist das schönste Licht" im Aufgesange sieben- und achtsylbige verschränkte Zeilen, im Abgesange ein achtsylbiges Zeilenpaar von einem siebensylbigen umschlossen; so in der ebenfalls achtzeiligen des Liedes: „Gott den ich als Liebe kenne" in dem Aufgesange ein siebensylbiges Zeilenpaar

---

*) Die lieblichen Blicke (Nr. 43 nach Kühnau's Melodieenbuch).
Es glänzet der Christen (Nr. 55.)
Es kostet viel, ein Christ zu seyn (Nr. 58.)
Hüter, wird die Nacht der Sünden (Nr. 93.)
Mein Freund zerschmelzt (Nr. 132.)
O wie selig sind die Seelen (Nr. 173.)
S. Beispiel 12—17.

von einem achtsylbigen eingefaßt, im Abgesange die umgekehrte Stellung. Wie nun dieser Bau überall auch durch die Reimstellung noch bestimmter ausgeprägt wird, so nicht minder durch die Melodie und ihre Ausweichungen. Doch hat diese auch hin und wieder versäumt, in ihrem Baue dem Inhalte des Liedes sich anzuschließen, wie wir es unter andern in der des Liedes von der Nachfolge Christi finden: „Der schmale Weg ist breit genug zum Leben"*). Hier pflegt die erste Zeile jeder Strophe an deren Schlusse, mehr oder minder verändert, oft nur in einem einzigen Worte, wiederzukehren und dieselbe dadurch abzurunden, wie dieses recht deutlich wird durch die zweite Strophe dieses schönen Liedes:

Des Herren Weg ist voller Süßigkeiten,
Wenn man es nur im Glauben recht bedenkt,
Wenn man das Herz nur fröhlich dazu lenkt,
Man muß sich recht dazu bereiten,
So ist der schmale Weg voll Süßigkeiten!

Anderemale, ohne eine solche äußere Veranlassung, hat dagegen die Melodie einer selbst schwer faßlichen Strophe Schwung und Abrundung gegeben. So der folgenden zehnzeiligen:

Wirf ab von mir das schwere Joch der Sünden**),
Errette mich, mein Jesu, durch dein Blut!
Wenn ferner mich die Lüste wollen binden,
Befreie mich durch deine Liebesglut!
Hier ist mein Herze,
Zermalmt von Leid und Schmerze;
Du wirst mich ja nicht lassen in den Banden,
Ich hab auf dich gebaut
Und, Jesu, deiner Huld vertraut,
Drum werd' ich nicht zu Schanden!

Der melodische Grundgedanke der ersten zwei, als Stollen des Aufgesanges wiederkehrenden Zeilen, durch deren Wiederholung dem Ohre und inneren Sinne noch mehr eingeprägt, wird in dem regelloser daher-gehenden Abgesange — von einer 5, 7, 11, 6, 8, 7sylbigen iambischen Zeile — sinnig durchgeführt, ja, er kehrt in den letzten drei Zeilen, die in die Grundtonart rückkehrende letzte ausgenommen, fast unverändert wieder, und stellt so durch tonkünstlerische Mittel eine Form dar, die wir hier nicht erwarten konnten, in jenem früheren Falle aber vermißten, wo sie durch die Strophe bereits gegeben schien. Ein Ähnliches begegnet uns auch in der Weise des Liedes: „Mein Freund zerschmelzt aus Lieb in seinem Blute", dessen wir schon zuvor gedachten, worin die Reinigung von den Sünden nach einem Bilde des Propheten Maleachi mit dem Ausschmelzen edler Metalle verglichen wird, zumal in dessen 7ter Strophe:

---

*) S. Beispiel 18.
**) S. Beispiel 19.

Nun wird mein Gold im Leiden rein gefeget,
Der Ofen ist das Kreuz, der Test das Herz,
Die Schlacke ist, was sich in Gliedern reget,
Der Schmelzer ist mein Freund, die Glut der Schmerz!
Muß gleich das Gold durchs Feuer gehn,
So bleibt es doch verklärt in seinem Tiegel stehn!

Ein wenn auch ferner doch deutlicher Anklang nähert die erste Zeile des Aufgesanges der letzten des Abgesanges, und schlingt so ein Band um das Ganze der Singweise.

Die nach Richters Liede: „Mein Salomo, dein freundliches Regieren"*) gewöhnlich genannte Melodie dürfen wir hier als eine der seinigen nicht anführen; sie eignet ursprünglich einem andern Liede, dem des Herausgebers „So ist denn nun die Hütte aufgebauet", das dieser auf des Herrn Menschwerdung dichtete, es gründend auf Joh. I, 14: „Das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns"; das heißt (sagt er in dessen Überschrift) es schlug seine Hütte auf. Sie hat, der meist geschmacklosen Sylbendehnungen entkleidet, ihrer Anmuth und Sangbarkeit wegen bis auf unsere Tage sich Beifall erhalten, und ist die einzige unter denen der sieben Lieder Freylinghausens, die in seinen Gesangbüchern eigene Singweisen haben — 3 in dem ersten, 4 in dem zweiten**) — die noch in den neueren Ausgaben von Kühnau's Choralbuche und in dem neuen Berliner Gesangbuche als eine gangbare zu finden ist. König giebt sie alle in seinem Liederschatze bis auf eine, die des Abendliedes: „Der Tag ist hin, mein Geist und Sinn", nur daß er den dreitheiligen Takt und die Sylbendehnungen, wie gewöhnlich, beseitigt hat.

Wir enthalten uns eines ausführlichen Eingehens auf die Singweisen der Lieder aller andern zuvor genannten Dichter unserer Gesangbücher, und begnügen uns mit einzelnen Bemerkungen über dieselben, wie sie unserem Zwecke dienen. Hatte Freylinghausen in seinem ersten Gesangbuche von vier Melodieen zu Liedern Georg Heinrich Neuß' die Hälfte beseitigt, so hat er unter 13, die er in dem zweiten mit eigenen Singweisen giebt, nur von dreien ihre ursprünglichen mit andern vertauscht, den Liedern: O getreuer frommer Gott (II, 297) — O Menschenkind, willst du mit Gott (383) — O Mensch bedenk es eben, du edle Creatur ꝛc.; ein sicheres Kennzeichen, daß Neuß, ein älterer Zeitgenosse Freylinghausens, der, erst 1716 gestorben, die Herausgabe beider Gesangbücher noch erlebte, den der Zeit anmuthenden Ton in seinen Weisen wohlgetroffen habe, wie wir ja früher schon gefunden, daß er in deren Sinne sich oft versucht und, eigenem Geständnisse zufolge, selbst aus Opern seiner Tage Manches entlehnt habe. Dauernden Beifall bis auf unsere Zeiten genossen unter den

*) S. Beispiel 20.
**) I. Der Tag ist hin, mein Geist und Sinn ꝛc.
Herr und Gott, der Tag' und Nächte ꝛc.
Unerschaffne Lebenssonne ꝛc.
II. Auf, auf, weil der Tag erschienen ꝛc.
Die Zeit ist noch nicht da, wo Zion triumphirt ꝛc.
O unbegreiflich herrlich Wesen ꝛc.
So ist denn nun die Hütte ꝛc.

zuerst mit Freylinghausens Gesangbüchern erscheinenden Melodieen zu Liedern geistesverwandter, näher und ferner an Halle lebender Dichter, gar manche, die wir, über ihre Dichter in Kürze berichtend, hier nennen. Bartholomäus Crasselius, aus Glauchau im Meißner Lande gebürtig, zuletzt evangelischer Pfarrer in Düsseldorf, lebt mit den Weisen seiner Lieder: „Dir, dir Jehovah will ich singen" (der auch auf Neumarks Lied: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. angewendeten*) und „Friede, ach Friede, ach göttlicher Friede ꝛc."**) noch unter uns fort; Wolfgang Christoph Deßler, Conrector der heil. Geistschule zu Nürnberg (1660—1772), mit denen der Lieder: „Mein Jesu, dem die Seraphinen ꝛc." und „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen ꝛc."***); Christian Andreas Bernstein, seinem Vater als künftiger Nachfolger in der Pfarre zu Dommitz nächst Halle beigegeben, allein schon 1699 am 18ten October, noch vor dem Erscheinen des ersten Gesangbuches von Freylinghausen aus dem Leben geschieden, hat mit den Weisen seiner Lieder: „Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe ꝛc."†) und „Mein Vater, zeuge mich dein Kind ꝛc." in der evangelischen Kirche sich erhalten; Christian Jacob Koitsch, von 1700 bis 1705 Inspector des Pädagogiums zu Glaucha, dann bis zu seinem 1735 erfolgten Tode Professor zu Elbing und Rector des dortigen Gymnasiums, fand mit der anmuthigen Weise seines Liedes: „Du bist ja Jesu, meine Freude"††) vorzüglichen Beifall, nur daß sie — vielleicht seit Königs Liederschatz — aus dem ursprünglich ihr eignenden dreitheiligen Takte später in den geraden gebracht wurde; Johann Christian Nehring, Pfarrer zu Morl bei Halle, hat die Melodie seines Liedes: „Die Tugend wird durch's Kreuz geübet"†††) bis auf unsere Tage fortgepflanzt; eine Melodie zu einer 8zeiligen iambischen Strophe einfachen Baues, in der 9- und 8sylbige Zeilen in regelmäßigem Wechsel verschränkt sind und deren letzte beide Zeilen in ihrer Betonung die Wendungen des Aufgesanges wiederum ergreifen, nur daß die achte dem Grundtone sich zurückneigt, während die 2te und 4te (im Aufgesange) nach dessen Oberquarte hinaufstrebten. Koitsch offenbart in seinem vorher genannten Liede einen Geist frommer, stiller Zuversicht, der in dessen Melodie wohl getroffen ist, zumal wenn man sie der 3ten und 4ten Strophe hinzudenkt:

Du hast o Held ja überwunden,
Gieb mir auch Überwindungskraft,
Und laß mich in den Kampfesstunden
Erfahren was dein Leiden schafft;
Dadurch du alles hast besieget,
Daß unter deinen Füßen lieget
Welt, Sünde, Teufel, Höll' und Tod;
Nun, mach sie auch an mir zum Spott!

---

*) S. Th. II S. 294, in der Anmerkung III.
**) S. Beispiel 21.
***) S. Beispiele 22, 23.
†) S. Beispiel 24.
††) S. Beispiel 25.
†††) S. Beispiel 26.

Ich trau allein auf deine Gnade,
Die mir dein theures Wort verspricht;
Es sagt, daß nichts den Deinen schade,
Weils nie an deiner Kraft gebricht;
Nun hast du mich ja angenommen
Als ich bin flehend zu dir kommen,
Es hat's mein Herz ja wohl gespürt,
Als es dein Gnadenblick gerührt!

Ein männlicher, tapferer Geist spricht sich aus in Nehrings zuvor gedachtem Liede, zumal in dessen zweiter und fünfter Strophe, allein ihm ist die sonst sangbare, wenn auch wenig volksmäßige Singweise nicht gewachsen:

Wer sollte ohne Kampf wohl siegen?
Die Tapferkeit kann nicht bestehen,
Wenn man nicht will zu Felde liegen
Und einen ernsten Streit angehn!
Der Feind ist, wenn Gott Kraft verliehen,
Flugs da, der sich ihr widersetzt;
Da soll man ja den Schlaf recht fliehen,
Wenn Satans Heer die Schwerter wetzt!

Denn Gott hat uns nicht führen wollen
Durch einen Weg voll Zärtlichkeit,
Darauf wir emsig laufen sollen
In der so kurzen Pilgrimszeit
Zum Leben, das da ewig währet,
Wo Streit und Kampf entfernet ist,
Und wo man recht die Ruh erfähret
In Gott, der alles Leid versüßt ꝛc.

Johann Heinrich Schröder aus dem Calenbergischen, um 1696 Pfarrer zu Meseberg bei Wollmirstädt im Magdeburger Lande, lebt in dem evangelischen Kirchengesange fort vor allem durch sein Lied:

Eins ist noth, ach Herr dies eine
Lehre mich erkennen doch ꝛc.*)

---

*) S. Beispiel 27.

das im Abgesange aus Anfangs vorwaltendem trochäischen Maaße in daktylisches übergehend, dadurch schon in den dafür gesungenen Melodieen den Wechsel geraden und dreitheiligen Taktes bedingt hat. Das eine und andere Maaß stellt sich jedoch in den drei älteren dieser Melodieen nicht dar durch gegenseitiges, in kürzerer und längerer Dauer beruhendes Verhältniß ihrer einzelnen Töne, sondern lediglich durch das Taktgewicht, dessen Nachdruck die Töne, auf denen es ruht, ihrer gleichen Zeitdauer mit den folgenden ungeachtet, als die längeren erscheinen läßt. Die älteste dieser Weisen begegnet uns 1698 in dem Darmstädter Gesangbuche; eine zweite bringt 1704 das ältere Gesangbuch Freylinghausens, und diese hat die allgemeinste Verbreitung gefunden; eine 3te endlich rührt von Joh. Sebastian Bach her und findet sich in dem 1736 durch den Schloßcantor Schemelli zu Zeitz herausgegebenen musikalischen Gesangbuche. Neben die zweite setzt König in seinem harmonischen Liederschatze noch eine 4te, die aber, wie es scheint, nur örtlich Anklang gefunden haben wird, da ich mich nicht erinnere, sie sonst noch irgendwo angetroffen zu haben. Peter Lackmann, seit 1695 Pfarrer im Holsteinischen, schon 1713, noch vor Herausgabe des zweiten Gesangbuches verschieden, hat die Melodie seines Liedes: „Zerfließ mein Geist in Jesu Blut und Wunden"*) in die evangelische Kirche eingebürgert, eine Singweise, deren Abgesang in seinen beiden nur 8sylbigen Anfangszeilen die melodischen Wendungen der beiden 11- und 10zeiligen des Aufgesanges verkürzt wiederbringt, in einer Art des Anklingens, die wir auch bei andern Freylinghausenschen Melodieen in mannichfach wechselnder Gestaltung gefunden haben. Johann Eusebius Schmidt, seit 1697 Prediger zu Siebleben bei Gotha und noch bis nahe gegen die Mitte des Jahrhunderts am Leben (1745), zeigt etwas Ähnliches in der Weise seines Liedes von der Geduld und Beständigkeit, das aber schon durch den Bau von dessen Strophe bedingt wird, welche ihre Anfangsworte zum Schlusse allezeit wiederholt:

Fahre fort, fahre fort**),
Zion fahre fort im Licht!
Mache deinen Leuchter helle,
Suche stets die Lebensquelle,
Zion dringe durch die enge Pfort,
Fahre fort, fahre fort!

und in der 5ten Strophe:

Dringe ein, dringe ein,
Zion dringe ein in Gott!
Stärke dich mit Geist und Leben,
Sei nicht wie die andern todt,
Sei du gleich den grünen Reben;
Zion, in die Kraft für Heuchelschein
Dringe ein, dringe ein!

---

*) S. Beispiel 28.
**) S. Beispiel 29.

Ein förmliches Zurückweisen auf Wiederholung des ganzen Aufgesanges nach dem Abgesange findet sich nur einmal, in der Melodie eines Liedes von dem Dr. Johann Christian Lange, Generalsuperintendenten in Idstein, der, um 1669 geboren, erst nach der Mitte des Jahrhunderts, am 16ten December 1756, in dem hohen Alter von 87 Jahren aus dem Leben schied:

Auf, Triumph, es kömmt die Stunde*),
Da sich Zion die Geliebte,
Die Betrübte hoch erfreut!

Babel aber geht zu Grunde,
Daß sie kläglich über Jammer,
Über Angst und Kummer schreit!
Auf, Triumph ꝛc.

Wir haben unter diesen Melodieen bereits mehre genannt, welche das Wittenberger Gutachten als „hüpfende und springende, den enthusiastisch-fanatischen (verzückt-schwärmerischen) Inhalt ihrer Lieder selbst zur Raserei steigernde" bezeichnet: die Weise zu Crasselius' Liede: Friede, ach Friede ꝛc., zu Bernsteins: „Ihr Kinder des Höchsten ꝛc."; wir könnten auch die Melodie zu Schröders: „Eins ist noth ꝛc." hieher rechnen, deren Abgesang völlig das Gepräge eines Tanzliedes trägt. Es lassen indeß viele noch sich anführen, deren Tänzerschritt der Würde des kirchlichen Gesanges widerstrebt. Eine der auffallendsten dieser Art ist die spätere zu dem Liede eines Ungenannten: „Ach alles was Erde und Himmel umschließet"**). Die ältere, in dem früheren Gesangbuche (1704) erschienene, aus dem Darmstädter Gesangbuche stammende, trägt das Gepräge der Freudigkeit, wie es auch in älteren Singweisen uns begegnet, streift aber nahe schon an die Grenze, über welche hinaus die kirchliche Würde aufhört. Dennoch mochte sie jener Zeit noch zu nüchtern und leer an Schwung erscheinen, sie wurde daher 1710, in der fünften Ausgabe, mit einer andern vertauscht, die völlig einer für musikalische Instrumente bestimmten Tanzweise gleicht, zumal in den durchweg mit besonderer Schärfe hervorgehobenen Einschnitten. Als G. A. Francke 1741 das vollständige Gesangbuch Freylinghausens herausgab, ging er auf die ältere Melodie wiederum zurück; König dagegen in seinem Liederschatze hat nicht allein diese frühere gänzlich beseitigt und die neue dem genannten Liede allein angeeignet, sondern sie noch einem zweiten gesellt: „O Jesu, du Ursprung der ewigen Gnade", nur mit einer geringen Verschiedenheit in der Art, wie er dort und hier die Sylbendehnungen, nach seiner gewohnten Weise, möglichst entfernt hat. Bei dieser Wahl hat wohl kaum eigene Vorliebe ihn allein geleitet, sondern vor allem der Beifall, den diese Melodie mehr als die andern in seiner näheren Umgebung gefunden hatte und ihre darauf ruhende Verbreitung; wir

---

*) Diese Melodie ist eine Umbildung der dem Liede „Erit, erit illa hora" ursprünglich eignenden, auf die unser Lied, eine freie Übertragung desselben, in dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 (S. 402—404), verwiesen wird. (S. Beispiel 30.)

**) S. Beispiel 31, a. b.

haben daran also einen sichern Maaßstab für die in jenen Tagen über die Aufnahme einer Singweise in die Kirche entscheidende Beschaffenheit derselben. Die Melodie des Bernsteinschen Liedes: Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe ꝛc. könnte vielleicht einem weltlichen Gesange entlehnt seyn; in Gottfried Arnolds „Neuen Liebesfunken", die seinem „Geheimniß der Göttlichen Sophia" angehängt sind (S. 309), ist es bezeichnet: „Im Thon: heut lachet der Himmel, heut strahlet die Sonne", ein Liedanfang, der bei einem geistlichen Liede jener Zeit mir nicht vorgekommen ist. Aber auch ohne eine solche Entlehnung trägt sie ganz das Gepräge eines Gesanges dieser Art, und ihr Tänzerschritt hebt sich dadurch auffallender noch hervor, daß die drei Zeilenpaare, aus denen die Strophe des Liedes bis zu der einzeln stehenden Schlußzeile besteht, immer nur einer einzigen, zu wiederholenden Melodiezeile zugewiesen sind. Ursprünglich herrschte in dieser Singweise die harte Tonart unverändert vor; die fünfte Ausgabe des älteren Gesangbuches giebt ihr am Ende der Schlußzeile einen Anklang der weichen. Diesen, der noch in das vollständige Gesangbuch von 1741 übergegangen war, hat die neuere Zeit wieder getilgt, ist jedoch überhaupt auch von den zu tanzhaften Wendungen dieser Zeile ganz abgewichen, die nunmehr als eine melodisch völlig erneuerte betrachtet werden kann. Das Lied eines unbekannten Dichters:

O Jesu mein Bräut'gam, wie ist mir so wohl*),
Dein' Liebe die macht mich ganz trunken und voll!
O selige Stunden, ich habe gefunden,
Was ewig erfreuen und sättigen soll.

Du hast mich o Jesu, recht reichlich erquickt
Und an die Trostbrüste der Liebe gedrückt,
Mich reichlich beschenket, mit Wollust getränket,
Ja gänzlich in himmlischer Freude verzückt ꝛc.

ergeht sich, zumeist in Anklängen an das hohe Lied, ganz im Tone eines weltlichen Liebesgesanges; das Darmstädtische Gesangbuch giebt ihm eine Melodie weicher Tonart und dreitheiligen Taktes, dessen hüpfender Schritt durch den gemäßigten Ausdruck des Gesanges gemildert erscheint; eine ganz neue dagegen finden wir in dem früheren Gesangbuche Freylinghausens, die durch harte Tonart, lebhafte Bewegung und Schmuck ihrer einzelnen Wendungen das

„Springen und Singen und Klingen
Ja gänzlich entbrennen in Liebesbegier",

dessen die 5te Strophe des Liedes gedenkt, lebhaft darstellt und dem enthusiastischen Tone des Ganzen sich enger anschließt als jene ältere. Ein ähnlicher Ton herrscht vor in der Weise des Liedes von Abraham Hinkelmann:

*) S. Beispiel 32, a. b.

„Seligstes Wesen, unendliche Wonne*),
Abgrund der allervollkommensten Lust ꝛc.“

diesem weniger angemessen, da es mehr innere Wärme athmet als hoch gesteigerte Liebesbrünstigkeit wie das vorige. Sein Dichter (1652—1695), aus Döbeln im Meißner Lande gebürtig, zuletzt Pfarrer an der Katharinenkirche zu Hamburg, endete sein Leben frühe an den Folgen des Verdrusses, den ihm die Wirren bereitet hatten, welche der heftige, rechtgläubige Eifer des dortigen Predigers Meyer erregte und unablässig anfachte, Wirren, als deren Opfer Horb, Speners Schwager, aus der Stadt weichen mußte. Den Sänger seiner Melodie kennen wir nicht; er hat aber, wie wir sehen, einer fast schon stehend gewordenen Form geistlicher Singweisen für Lieder daktylischer Maaße ohne weitere Prüfung sich angeschlossen, ragt also aus dem Kreise Hallischer Meister nicht hervor, welche Melodieen sangen für Freylinghausens früheres Gesangbuch.

Bei den Singweisen aller zuvor genannten Lieder läßt sich der Tänzerschritt durch deren daktylisches Maaß erklären, zum Theil auch durch die in ihrem Inhalte vorherrschende, hochgesteigerte Stimmung des Gemüthes, die selbst bis zu einer Trunkenheit des Gefühles sich steigert, die dem Kirchenliede misziemt. Mehr befremdet es, wenn, mit freilich milderem Ausdrucke, ein ähnlicher Schritt auch in der Melodie eines Liedes gefunden wird, dessen Inhalt nur demüthige Ergebung unter Kreuz und Leiden athmet und der alten und späteren Märtyrer gedenkt, bis hin zu den Waldensern, Taboriten, Wiklef, Hieronymus von Prag und Huß, die der Schwerter Wüthen verlacht und die Flammen verspottet hätten:

Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen**),
Komm, du angenehmer Gast!
Dein Schmerz macht mir keine Schmerzen,
Deine Last auch keine Last!

Die tanzhafte Form war also um jene Zeit eine so beliebte, daß sie selbst ohne nahe Veranlassung gewählt wurde, ja, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob sie für den Inhalt der Lieder sich eigne. König, der diese Melodie in seinen Liederschatz (S. 303) aufgenommen hat, giebt uns dieselbe, seinen Grundsätzen zufolge, auf den geraden Takt zurückgebracht; das vollständige, von G. A. Francke herausgegebene Gesangbuch Freylinghausens hat sie dagegen in ihrer ursprünglichen Gestalt beibehalten.

Es sind aber nicht die Melodieen dreitheiligen Taktes allein, in denen wir einen Schritt solcher Art finden, der uns geistlichem Gesange durchaus misziemend scheint. Auch ist ja nicht jene Art des Maaßes an sich selbst verwerflich; finden wir es doch bereits in den ersten Zeiten der Kirchenreinigung häufig angewendet und bei den trefflichsten Weisen der evangelischen Kirche, sowohl als durchhin vorwaltendes, als in rhythmischem Wechsel auftauchendes und wieder weichendes, wie in den Melodieen der Lieder: „Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc.“, „O Lamm Gottes unschuldig ꝛc.“

*) S. Beispiel 33.
**) S. Beispiel 34.

und anderen. Das Tanzhafte tritt in geradem Takte nicht minder auffallend hervor bei vielen Melodieen zu Freylinghausens Gesangbüchern, zumal den in dem Melodieenanhange der 5ten Ausgabe des früheren zuerst enthaltenen. So in einer, dem Liede Bartholomäus Helders.

Das Jesulein soll doch mein Trost,
Mein Heiland seyn und bleiben ꝛc.

an die Stelle der älteren des Dichters beigegebenen neuen, die durch das Vorwalten punktirter Noten in ihrem Aufgesange und der ersten Hälfte des Abgesanges ein fortwährendes Hüpfen darstellt, fast mehr noch befremdend als das Wiegende dreitheiliger oder triplirter Takte. In der Melodie des Abendliedes von Levin Johann Schlicht:

Ach mein Jesu, sieh ich trete*)
Da der Tag nunmehr sich neigt
Und die Finsterniß sich zeigt,
Hin zu deinem Thron und bete!
Neige du zu deinem Sinn
Auch mein Herz und Sinnen hin ꝛc.

in der Melodie dieses Liedes, der letzten des erwähnten Anhanges, tritt das Tanzhafte in noch anderer Gestalt hervor. Ihre ersten drei Takte stützen sich auf den Grundton in tiefster Lage, dessen Forttönen bei wechselnder Harmonie dem Ganzen völlig die Farbe eines Tanzes zur Sackpfeife giebt, wenn auch die Wendungen des Gesanges an sich nicht unedel sind. Beide Singweisen sind noch in das vollständige Gesangbuch von 1741 übergegangen, nur daß neben die des ersten Liedes auch die ältere noch gestellt, der fortklingende Baßton aber in der zweiten mit einer mannichfaltigern Bewegung der Grundstimme vertauscht ist, der wir ihn freilich stets noch unterlegen können als eine durch den eigenthümlichen Fortschritt der Melodie unmittelbar bedingte, nur möglicherweise zu beseitigende Begleitung. Der Dichter des Liedes, ein geborner Altmärker (1681—1723), war innerhalb der Jahre 1700—1708 Lehrer am Pädagogium zu Halle und stand dadurch mit August Herrmann Francke und Freylinghausen in nahem Verhältnisse; während dieser Zeit ist auch sein zuerst 1704 gedrucktes Lied gedichtet, dessen neue Melodie jedoch erst später entstand unter den Einflüssen des sich allgemach in Halle gestaltenden neuen Styles geistlichen Liedergesanges. Bis dahin (1710) hatte man das Lied verwiesen auf die ältere Singweise Flittners: „Ach was soll ich Sünder machen ꝛc.“

Den Zusammenhang der Ausbildung dieses neuen Styles geistlichen Liedergesanges mit dem deutschen Singspiele jener Zeit, auf den wir bereits in der Einleitung dieses Buches hingedeutet, ihn vorläufig zu erklären, zu rechtfertigen gestrebt haben, gedenken wir in dem folgenden Abschnitte näher zu entwickeln. Wir werden uns dort überzeugen, daß der Einfluß jenes, seit den letzten 25 Jahren des 17ten Jahrhunderts in Deutschland allgemeiner verbreiteten und eigenthümlicher ausgebildeten Schauspieles gleich mächtig gewesen sei auf den allgemeinen Kirchengesang als den geistlichen Kunstgesang. Befremden kann uns am wenigsten die arienhafte Gestaltung der Melodieen solcher geistlichen Lieder in

*) S. Beispiel 35.

Freylinghausens Gesangbuche, die, von Anbeginn mehr der häuslichen als kirchlichen Erbauung bestimmt, schon ihrer umfangreichen und weniger faßlichen Strophen wegen sich kaum für diese letzte eigneten, wie das Lied Gottfried Arnolds „von der geistlichen Vermählung:"

O du Herzog meiner Liebe,
Fragst du noch, warum ich mich
Nur in deinem Lieben übe,
Und mich ganz ergeb' an dich ꝛc.

und jenes andere von Crasselius „von der Hoffnung Zions:"

Nun ruht doch alle Welt und ist fein stille*),
Denn die Verheißungszeit geht in die Fülle;
Es kommt die Erquickung, der siebente Tag,
In welchem man jauchzen und fröhlich seyn mag ꝛc.

Beide gehören auch zu denen, die Freylinghausen in seinen für kirchlichen Gebrauch 1718 zusammengestellten Auszug aus seinen beiden Gesangbüchern, nicht aufgenommen und dadurch ihr Nichtgeeignetseyn für denselben eingestanden hat. Beide hatten in den früheren Ausgaben des älteren Gesangbuches (von 1704 bis 1710) andere, mehr lied- als arienhafte Weisen; ihre neuen, mit denen sie auch in das vollständige Gesangbuch von 1741 übergingen, erhielten sie erst 1710 und wurden durch sie vor den übrigen ausgezeichnet. Das aber berührt uns im Anfange als eine seltsame, räthselhafte Erscheinung, daß ein Kreis frommer, sittenstrenger, das Weltliche selbst herbe abweisender Gemüther, wie die sogenannten Pietisten waren, aus deren Mitte Freylinghausens Gesangbuch hervorging, die tanzhaften Melodieen geistlicher Lieder nicht allein habe dulden, sondern selbst mit besonderer Vorliebe hegen können. Der Tanz gehörte zu denjenigen sogenannten Mitteldingen, deren sie am strengsten sich enthielten, und man sollte deshalb glauben, auch eine jede äußere Erinnerung an denselben hätten sie sorgfältig meiden müssen, selbst in den Maaßen ihrer geistlichen Lieder. Christian Friedrich Richter, der so Mildgesinnte, äußert in einem „offenherzigen Erinnerungsschreiben, an eine gewisse Familie abgelassen", das uns sein Bruder in den „Betrachtungen über den Ursprung und Adel der Seelen" mitgetheilt hat, seine Ansicht in folgenden Worten: „Wenn bei Ihnen selbst und bei Ihren Kindern ein rechtschaffenes und von Gott gewirktes Wesen sich befinden soll, müssen Sie Ihre Herzen von allen Höhen herunter bringen lassen: Sie müssen sich dazu resolviren, daß Sie und Ihre Kinder mit der Galanterie und aller Herrlichkeit, Staat und üppigem Wesen der Kinder dieser Welt nichts wollen zu thun haben; Sie müssen die Gelegenheit zu solcher Eitelkeit, eitele Gesellschaft, Tänze, Carousseł u. dgl. ernstlich vermeiden. Sie müssen Sich deswegen verachten lassen, sollten Sie auch aller zeitlichen Ehre, Lobes und Ansehens beraubet werden, sonst ists kein Christenthum". Und doch ist es eben dieser Richter, von dem das Gutachten der Wittenberger Gottesgelehrten zwei Lieder und deren

*) S. Beispiel 36.

Melodieen als hüpfend, springend, üppig, mit hartem Tadel belegt hat! Dennoch ist dieser scheinbare Widerspruch nicht unlösbar. Was man vermeiden zu müssen glaubte, als zur Üppigkeit, Wollust, Fleischeslust anreizend, das hielt man, sofern es Ausdruck der Wonne, des Jubels der unsterblichen Seele sei in rein geistiger Freude, sofern es quelle aus dem Unvergänglichen, Ewigen, nicht allein für erlaubt, sondern für löblich und heilsam. Der Leib, meinte man, könne tanzen zum Verderben der Seele; tanze diese, so könne es nur seyn in der seligen Freude im Herrn, und die Töne der tanzhaften Singweise, die dem Unreinen vielleicht ein Stachel freventlicher Begier seyn könnten, seien dem Reinen auf immer geheiligt durch die frommen Worte der Dichtung, die mit ihnen erklängen. Es kann dahin gestellt bleiben, ob in diesen späteren Tagen, wo die allerdings höchst achtbare, fromme, in dem sogenannten Pietismus sich offenbarende Erweckung doch mehr eine vereinzelte blieb und weniger in Zusammenhang trat mit einer allgemeinen geistigen Erhebung, wie jene um den Beginn des 16ten Jahrhunderts — ob damals bei der Anwendung weltlicher, in ihrem Sinne bestimmt ausgeprägter Formen für Ausdruck des Geistigen, ein gleiches Streben nach Heiligung des Weltlichen obgewaltet habe wie früher, wo die Töne des Volksgesanges eindrangen in die Kirche; ob nicht vielmehr das Trachten darin zu erkennen sei, auf erlaubte Weise mit der Weltlust sich abzufinden, die, wenn auch mit Maaß und Ziel, doch einmal ihr Recht verlange. Soviel jedoch ist gewiß: stellen wir die zu Kirchenweisen umgewandelten Volksmelodieen des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung neben die tanzhaften geistlichen Weisen des beginnenden achtzehnten, so werden wir nicht zweifelhaft seyn können, daß in jenen das ächte Gepräge des Kirchlichen obwalte, während diese, wo wir die Dichtung nicht kennen, eine ganz andere Bestimmung zu haben uns scheinen müssen.

Zweiter Abschnitt.

Das deutsche Singspiel und dessen Einfluß auf Gemeine- und Kunstgesang in der evangelischen Kirche.

Das musikalische Drama, in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts in Italien bestimmter gestaltet und auf den Weg geleitet, den es, bei so mancherlei seitdem erfahrenen Abwandlungen, im Allgemeinen bis zu unsern Tagen hin verfolgt hat, war, obwohl in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts schon nach Deutschland verpflanzt, doch dem Volke fremd geblieben. Denn es erschien zumeist nur an Fürstenhöfen zu Ergötzung hoher Gäste bei besonderen Festlichkeiten, und wurde es auch einmal dem Volke geöffnet, so gehörte ein solcher Fall zu den selteneren Ereignissen. Einer am äußersten westlichen Ende Deutschlands gelegenen, mit der letzten Hälfte des Jahrhunderts an Reichthum, Glanz, Bedeutung zunehmenden und allgemach an geistigem Einwirken auf das gemeinsame Vaterland wachsenden Handels- und Reichsstadt haben wir zu verdanken, daß es festeren Boden gewann; und

wenn nicht zu verkennen ist, daß die begabtesten damaligen Tonkünstler an ihm sich herausgebildet haben, so dürfen wir nicht anstehen, ihm einen allgemeinen, bedeutenden Einfluß auf die Gestaltung der Tonkunst jener Tage beizumessen. Es ist nun die Aufgabe dieses Abschnittes, zu zeigen, daß diese Einwirkung auch auf Gemeine- und Kunstgesang in der evangelischen Kirche sich ausgedehnt habe; vorübergehender, aber doch mächtig genug auf jenen, andauernder, tiefer greifend und umgestaltend auf diesen.

Es war zu Hamburg im Jahre 1678, daß zwei angesehene dortige Gelehrte und ein in geistlichem Amte stehender Tonkünstler daselbst eine stehende Opernbühne gründeten: die Licentiaten Gerhard Schott und Lütjens und Johann Adam Reinken, Organist der S. Catharinenkirche. „Sie baueten (erzählt Mattheson in der 22sten Betrachtung seines musikalischen Patrioten) ein auf Grund-Hauer liegendes Haus dazu und brachten die musikalischen Schauspiele, deren zwar schon vorhin eines und anderes bei gewissen Gelegenheiten aufgeführet worden, in einen ordentlichen Gang; da sie denn das Theatrum zum Anfange mit einer geistlichen Materie öffnen ließen, nämlich mit der Opera, genannt Adam und Eva, in die Musik gebracht von dem Herrn Capellmeister Theile. Die Poesie war von dem Herrn Richter, einem kaiserlichen gekrönten Poeten; der Mahler hieß Herr Kamphusen und der Balletmeister Mr. de la Feuillade". Nur das Gedicht, nicht die Musik dieser ersten Hamburger Oper ist uns erhalten, sie müßte denn in dem Besitze irgend eines unbekannten Sammlers sich noch vorfinden. Von ihrem Urheber, Johann Theile, dem Sohne eines Schneiders zu Naumburg, geboren daselbst am 29sten Juli 1646, ist nur zu erwähnen, daß er den ersten Grund seiner tonkünstlerischen Ausbildung dem dortigen Stadtcantor Scheffler verdankte, später den Unterricht des hochgefeierten Heinrich Schütz genoß, und wenn auch von seinen Zeitgenossen nach Verdienst geehrt, durch besondere Verhältnisse nirgend eine bleibende Stätte finden konnte, bis er in dem hohen Alter von 79 Jahren, um 1724, bei seinem Sohne zu Naumburg aus dem Leben schied, den Nachruhm „eines besonders frommen, redlichen, in der harmonischen Kunst gründlich erfahrenen Mannes" in das Grab mitnehmend. Sein berühmter Lehrer hatte Rinuccini's Daphne, eines der ersten italienischen Singspiele, in Martin Opitzens Übertragung am churfächsischen Hofe (1627) auf die Bühne gebracht ohne sonderliche Einwirkung; ein halbes Jahrhundert später eröffnete des Schülers Oper eine lange Reihe einflußreicher Vorstellungen auf der Hamburger Schaubühne.

Das zu Hamburg gedruckte Gedicht dieser ersten Oper führt den Titel: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. In einem Singe-Spiel vorgestellet". Es beginnt mit einem allegorischen Vorspiele, in welchem die vier Elemente auftreten, ihre Macht und Bedeutung wetteifernd gegeneinander rühmen und zuletzt darin sich vereinigen, daß die Cimbrischen Auen von ihnen am höchsten geachtet seien und über diesen ihr Segen walten solle; wo dann ein rascher Übergang gefunden wird zu dem folgenden Spiele, das sich im Himmel, in der Hölle, dem Paradiese, auf der Erde bewegt. Seine erste Handlung beginnt mit dem Sturze Lucifers und seiner Genossen, dem sodann die Schöpfung Adams und der Eva durch Jehovah folgt, welchem der Chor der Himmlischen allezeit zur Seite ist. Die zweite führt uns in die Hölle, wo die Geister der Finsterniß, voll Neides über die dem Menschen eingeräumte hohe Stelle, seinen Fall beschließen, der durch Sodi, den listigsten unter ihnen, bewirkt werden soll. Als Schlange verlarvt schauen wir diesen in der dritten Handlung, wie er Adam und Eva berückt; frohlockend fährt er dann aus dem Garten Edens in Teufelsgestalt

herab zur Hölle, wo er mit Lucifer und den Geistern des Abgrundes Triumphlieder anstimmt. Jehovah erscheint nun in der vierten Handlung, von den himmlischen Heerschaaren begleitet; Gerechtigkeit und Gnade (Justitia und Misericordia) führen vor seinem Gerichte die Sache der gefallenen Menschen. Der Schluß bleibt der, daß die Gerechtigkeit ein Sühnopfer heische, ohne das der Mensch nicht könne wieder zu Gnaden angenommen werden. Die Engel trauern, weil Niemand unter ihnen dazu genüge; Jehovah deutet von fern auf das Geheimniß der Erlösung. In der fünften Handlung erfolgt nun das Gericht über Adam und Eva, so wie über die Schlange. Jene werden aus Eden verstoßen und wir erblicken sie dann in ihrem Elende auf dem rauhen und dornichten Felde, klagend und um Erlösung betend. Hier erscheint ihnen der Heiland und verkündet ihnen Jehovah's Rathschluß, den, das Ganze krönend, Gerechtigkeit, Gnade, die Heerschaaren des Himmels vereint mit ihnen preisen.

Wir haben zwar zu bedauern, daß die Musik dieses Singspieles nicht auf uns gekommen ist, zumal da ihr Urheber, der Schüler des größesten deutschen Tonmeisters im 17ten Jahrhunderte, unter die bedeutenderen Künstler seiner Zeit gerechnet wird. Allein vergleichungsweise können wir uns gar wohl einen ungefähren Begriff machen von ihrer inneren Einrichtung. Aus dem gereimten Gespräche, das wir ohne Zweifel recitativisch behandelt uns denken müssen, treten Chor, Duett, Arie in strophischer Liedform heraus. So ertönt der Chor der Himmelsgeister während der Schöpfung Adams:

O Wunderkraft, die alles schafft
Nur durch ein bloßes Wollen!
Wenn Gott nur spricht, alsbald geschicht
Was nur geschehen sollen!

Dies Ebenbild wird angefüllt
Mit rechten Götter Gaben!
Was Dank wird doch der Schöpfer noch
Von dem Geschöpfe haben?

So preist Adam seinen glücklichen Stand in einem Liede von 4 Strophen, dessen zwei letzte lauten wie folgt:

Du mein Gott ergebner Sinn,
Denke anders nirgend hin,
Als wie du für allen
Gott nur magst gefallen!

Das ist ein vergnügter Stand!
Also bleibt mir unbekannt
Was man sollte können
Unvergnüglich nennen.

Die fünfte Strophe vollendet er nicht, denn ihn übermannt ein Schlummer, während dessen Jehovah ihm die Gefährtin aus seiner Rippe bildet, und nun singen beide den Schöpfer an in den folgenden zwei Strophen:

Großer Schöpfer aller Dinge,
Sind wir denn nicht zu geringe
Dieser großen Gotteshuld?
Womit haben wir verschuld't,
Daß wir sind dein Ebenbild,
So mit Tugend angefüllt?

Ach wir fühlen schon dein Regen
Und dein göttliches Bewegen;
Herz und Seel' und Muth und Sinn
Zieht uns nach dem Schöpfer hin;
Sinn und Muth und Seel' und Herz
Lenken sich schon himmelwärts!

Aber auch in dem Gesange der Höllengeister wiederholt sich diese Form: Sodi, der Verführer, läßt als Schlange sich vernehmen:

List, Betrug und Schmeichelei,
Das ist meine Liberei,
Und durch diese sanfte Macht,
Wird der Mensch zum Fall gebracht!

Geht mirs diesmal glücklich an,
O, so denkt nur kühnlich dran,
Daß die Hölle mich erhöht
Und mein Ruhm erhaben steht!

In drei Strophen klagt vor Gottes Gericht ein himmlischer Geist, daß alle Engel zu wenig seien, die Gefallenen zu versöhnen; in fünf dergleichen stellt Eva als die allein Schuldige sich dar und will einstehen für den Gatten; in dreien ertönt Jehovah's Richterspruch, in zweien das Gebet der Verstoßenen um Erlösung, und in dreien wiederum kündigt ihnen „Salvator in einer schwebenden Wolke" diese an:

Durch den versprochnen Weibessamen
Und meinen großen Gottes Namen,
Sollt ihr des Vaters Huld erwerben
Und nicht so trostlos sterben!

Ich, ich vertilge eure Sünden,
Durch mich sollt ihr Genade finden;
Halt't euch an mich mit festem Glauben
Und laßt euch den nicht rauben ꝛc.

Der tonkünstlerischen Form nach werden wir, dem eben Mitgetheilten zufolge, ein diesen Scenen sich näherndes Bild besitzen in Wolfgang Carl Briegels zwei dramatischen Bußgesprächen „vom verlornen Sohne und vom Falle Davids"*), die zwar erst 1692, vierzehn Jahre nach Aufführung unseres Singspieles, erschienen, allein wohl schon älteren Ursprunges seyn mögen, von denen wir aber stets ohne Zwang annehmen dürfen, daß sie ein Versuch gewesen, einen biblischen Stoff für die Kirche, wenn auch in beschränktem Umfange, doch in ähnlicher Art zu behandeln, als in diesem mit großem Beifalle aufgenommenen geistlichen Bühnenspiele geschehen war.

Ganz ähnlicher Art ist eine elf Jahre nachher (1689) zu Hamburg aufgeführte geistliche Oper: „Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder". Auch hier beginnt ein Vorspiel das Ganze. Die vier Winde treten auf in angemessenem Schmucke, ein jeder rühmend, was er für die Erde thue, und zürnend darüber, daß dennoch der Mensch nicht erkenne, welche Wunder Gott durch sie thue, dem Schöpfer nicht genugsamen Dank dafür bezeige; deshalb verdiene Kain und Kains Geschlecht ihr Wüthen zu erfahren. In dem folgenden Spiele von nur drei Handlungen erscheinen außer Adam und Eva, Kain und Abel, noch Calmana, Kains Schwester und Frau, Debora, Abels Schwester und Braut, Hanoch, Kains Sohn. Das Auftreten dieser Personen, von denen die heilige Schrift nichts wisse, rechtfertigt eine besondere Vorrede. Ihre Namen (sagt sie) finde man bei den jüdischen Lehrern oder Rabbinen, denen manche Nachrichten über dergleichen Nebendinge zu verdanken seien, wiewohl mit vielen unglaublichen Fabeln vermischt. So ernstlich meinte man es zu jener Zeit noch bei geistlichen Bühnenspielen! Neben dem Chore der Engel und Geister begegnen uns hier auch allegorische Figuren: Göttliche Gerechtigkeit, Liebe, Gottesfurcht, Höllen-Hochmuth, List, Zorn, Mißgunst. Wie in dem ersten Singspiele Hamburgs verbündet sich die Hölle das Glück zu stören, das für die Menschen auf Erden sich zu gründen beginnt. Gegen die Ränke der persönlich dargestellten, zuletzt genannten gehässigen Regungen, kämpft die göttliche Liebe vergebens an. Kains Opfer, in unreinem Sinne dargebracht, wird verschmäht; Zorn und Mißgunst verführen, unter Beistand der List, Kain zum Brudermorde, den er vor unsern Augen verübt, und jauchzen dann teuflisch über die That. Abel stirbt in den Armen seiner Debora. Die göttliche Gerechtigkeit, über Kain zürnend, ihn verfluchend, läßt ihn verzweifeln, während die göttliche Liebe die Hinterbliebenen — Adam, Eva, Debora — über die Todesgestalt Abels tröstet; seine Seele lebe, der Erlöser werde der Sünden Last aufheben:

„Laßt allen Kummer übergehen,
Weil eures Abels Seele lebt;
Wird gleich sein Leib ein Theil der Erden,
Und euren Augen weggerafft,

*) S. Th. II., S. 354—356.

Soll euch an seiner Stelle werden
Ein andrer, der euch Freude schafft;
Aus dessen Stamm die Welt wird sehen
Den, der der Sünden Last aufhebt;
Laßt allen Kummer übergehen,
Weil eures Abels Seele lebt!

In gleichem Sinne schließt dann die Gottesfurcht sich an mit dem Chore der Engel, tröstend, verheißend.

Die Dichtung beut hier dem Tonkünstler ganz gleiche Formen wie in dem ältesten Hamburger Singspiele, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß auch die musikalische Behandlung eine übereinstimmende gewesen, und daß sie in ihren Formen sich erkennen lasse in den beiden Werkchen Briegels, deren ich bei jener älteren Oper gedachte.

An geistlichen Singspielen finde ich unter den bis hin zu Kain und Abel in Hamburg aufgeführten genannt: 1679 Michal und David (von dem Prediger Elmenhorst) und die maccabäische Mutter; 1680 Esther; 1681 die Geburt Christi, deren ich keines kenne; 1688 erschien „die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum, in einem Sing-Spiel vorgestellet", merkwürdig als Versuch, auch in Schauspiele frommen Inhalts eine Art lustiger Person und all' das Liebesgetändel einzuführen, woran die Menge in Spielen weltlichen Inhalts sich ergötzte. Eugenia, Tochter des Philippus, Statthalters zu Alexandria, hat in früher Jugend aus innerem Drange sich zum Christenthume bekehrt und lebt, als Einsiedler verkappt, mit einem treuen Diener in einem finstern Walde, nahe ihrer heidnischen Vaterstadt. Ihren Vater hat ein Wahrsager glauben gemacht, Zeus habe sie in den Olymp entrückt; er weiht ihr einen Tempel, stellt dort ihr Bild auf „als einer gewaffneten Pallas", richtet ihr einen Götzendienst ein, den eine Priesterin, Melantia, versieht. Diese, bei stetem Anschauen jenes Bildes, entbrennt in Liebe gegen dasselbe und fleht inbrünstig, daß es belebt als Mann zu ihr niedersteige, während des Statthalters Sohn, Sergius, Eugeniens Bruder, in heftiger Liebe für sie glüht. Eugenia hat von dem Götzendienste gehört, den man mit ihr treibe; sie will ihm steuern, ihre Vaterstadt zum wahren Glauben bekehren; ihre Schritte lenken sich nach jenem Tempel und seiner Priesterin. Das Bild stürzt zusammen vor ihrem Angesichte, diese aber erkennt in ihr den erträumten Gegenstand ihrer Liebe und verfolgt sie mit wilder Glut. Da Eugenia widersteht, so wird sie von Melantia der Zertrümmerung des Bildes und unreiner Lüste gegen sie, dessen Priesterin, angeklagt und von dem erzürnten Vater zum Scheiterhaufen verurtheilt. Da erscheint nun der treue Diener, dem Unheil zu wehren; der Vater erkennt sein vermißtes Kind; Melantia wird durch Feuer vom Himmel verzehrt, und diese Begebenheiten, diese Zeichen lenken nicht allein des Vaters und Bruders Herz, sondern die gesammte Stadt, die Zeugin eines so außerordentlichen Ereignisses, zum Christenthume. Wir sehen, der ernste Stoff ist mit allerhand Nebenwerk durchwoben, um dem Tonkünstler Gelegenheit zu mannichfachem Ausdrucke der Leidenschaft zu gewähren; die dichterischen Formen aber, die er durch seine Kunst beleben soll, sind durchhin noch gleicher Art als in den zuvor besprochenen Spielen; die Arien, mit sehr wenigen Ausnahmen, strophische Gesänge, die sich aus den freien Rhythmen und Reimen des recitativisch behandelten Gespräches entwickeln. Nur eine Form, bis dahin eine seltnere, thut sich nun häufiger hervor: die mit Absicht und Bedeutung

eingeführte Wiederkehr der Anfangszeile einer Strophe, auch wohl der ihr folgenden, zu Ende derselben. So hören wir Melantia singen:

Wie lieblich ist die Lust!
Ihr schmeichelnden Gedanken
Erfüllt mit holdem Schein
Die engen Herzens Schranken,
Und flößet ein
Viel Hoffnung dieser Brust;
Wie lieblich ist die Lust!

Wie flüchtig ist die Zeit,
Da Zucker und Vergnügen
So Mund als Herz erquickt;
Wie oft wird in der Wiegen
Die Lust erstickt,
Worauf man sich gefreut;
Wie flüchtig ist die Zeit!

So wüthet Sergius über Melantia:

Du Mörderin der Seelen!
Wo fliehst du Stolze hin?
Ich folge deinem Tiger-Sinn
Bis zu des Todes Höhlen,
Du Mörderin der Seelen!

Ich muß dein Herz gewinnen,
Und sollt' es Marmor seyn,
Es muß vor meiner Flammen Schein
Der Schnee bei dir zerrinnen,
Ich muß dein Herz gewinnen!

In anderem Sinne, aber in ähnlicher Form (nur daß die Anfangszeilen der Strophen an deren Ende in umgekehrter Ordnung wieder erscheinen) spricht die fromme Eugenia ihr Verlangen aus nach Ruhe in der Einsamkeit ihres Waldaufenthaltes:

Ihr vergnügenschwangre Blätter
Schließt mich eurem Schatten ein;
Hier soll meine Ruhe seyn,
Fern von Unglücks Sturm und Wetter;
Schließt mich eurem Schatten ein
Ihr vergnügenschwangern Blätter!

Schwarze Grüfte, dunkle Höhlen,
Ich eil' eurer Stille zu,
Eure Nacht giebt Licht der Ruh
Meiner abgegrämten Seelen;
Ich eil' eurer Stille zu,
Schwarze Grüfte, dunkle Höhlen!

Durch das ganze Spiel hin geht nun als Ironie Festus, der Diener der Melantia, die leidenschaftliche Aufregung seiner Herrin, des liebeglühenden Sergius, oft nüchtern, selbst unfein*) bespöttelnd; man könnte ihn, unter der wunderlichen Figur des Lustigmachers, zuweilen dem „Morale" vergleichen, das Briegel an das Ende seiner oft erwähnten geistlichen Gespräche gestellt hat. Die Vorrede unseres Singspiels hat doch seinetwegen eine Rechtfertigung nöthig gehalten. „Die Person des Festus (heißt es dort) ist allhier gleichsam als ein Gewürz, dessen Zusatz keine Speise verdirbt, sondern vielmehr derselben eine gewisse Schärfe giebt; und werden durch dieselbe Person gleich keine hohen und wichtigen Lehren vorgebracht, so werden dadurch doch ein' oder andere Schwachheiten, die im gemeinen Leben vorgehen, gestrafet. Möchte nun Jemand übel deuten wollen, daß man geistliche Sachen und Straf- oder Stachelreden zugleich in einem Stücke auf den Schauplatz führet, dem dienet zur Antwort, daß man ein Schauspiel betrachten muß als eine Rede, in welcher der Redner bald etwas lehret, bald rühmet, bald strafet, und also gleichsam so viel Personen in einer Rede vorstellet; und wird also der Unterschied unter Einem der etwas rühmet und der etwas strafet hier so groß seyn, als er unter der Person der Eugenia und des Festus immer seyn kann."

*) So äußert sich Festus über seiner Herrin „Phantaseyen" in folgender Arie:

Denkt, wie die verliebten Possen
Bei den Mädchens reißen ein!
Daß sie müssen seyn geschossen,
Wird nun bald die Mode seyn;
Es wird so gemein auf Erden
Als die Federnmützen werden!

Da muß man Romanen lesen,
In die Küche kommt man nicht,
Denn es macht ein freies Wesen
Wenn man schön Romanisch spricht,
Um aus solchen Zierlichkeiten
Liebesbrieschen zu bereiten 2c.

Ein anderes Mal ergeht er sich über seine Klagen als Frauendiener in einer Arie von zwei Strophen, deren letzte also lautet:

Nein, nein, nein,
Ich will es wohl verschwören,
Bin ich nur einmal frei,
Und nimmer wiederkehren
Zu diesem sauren Brei.
Nein, nein, nein,
Ich müßt' ein Narre seyn!

Wir lassen dahingestellt seyn, wie weit der Dichter durch diese Gründe sein Verfahren gerechtfertigt habe; die Entscheidung darüber liegt unserm gegenwärtigen Zwecke fern, und es kam uns bei deren Mittheilung nur darauf an, den Sinn jener Zeit aus ihnen erkennen zu lassen. So viel aber ist gewiß, die ältere, ernstere Art des geistlichen Singspieles hatte bald ihr Ende erreicht. Auf Kain und Abel folgte 1692 in zwei Theilen die Zerstörung Jerusalems, 1694 das befreite Jerusalem, über die ich, mit ihnen unbekannt, nichts anderes zu berichten weiß, als daß jenes erstgenannte Schauspiel durch besondere Bühnenpracht sich ausgezeichnet hat, auf die der Rathmann, Licentiat Schott, einer der Gründer der Hamburger Opernbühne, großen Werth legte und bedeutende Summen darauf verwandte, die aber der große Zulauf der Schaulustigen wohl wieder eingebracht haben wird. Schotts Zeitgenosse, der Licentiat Feind, Dichter vieler Opern für die Hamburger Bühne, behauptet, diese Vorstellung allein habe einen Aufwand von 15,000 Thalern verursacht; er nennt Schott „Zier seiner Vaterstadt, ihr durch des Himmels Gunst zu großem Ruhm gegönnt“, er singt von ihm:

> Was Deine Fähigkeit allhier gestiftet hat,
> That keine Seele nach, es ist fast ohn' Exempel;
> Wer Deinen Geist will sehn, betrachte Salems Tempel!

Ja, seine Mitbürger ehrten im Jahre 1702 das Andenken dieses Mitstifters der Hamburger Bühne durch eine besonders auf sein Absterben gedichtete, von Bronner und Mattheson in Musik gesetzte Oper, die hundertste, die seit der ersten Einrichtung die Bretter betrat: „der Tod des großen Pan“, und thaten dadurch die Überzeugung kund, daß sie Alles in Allem an ihm verloren zu haben glaubten. Einen Nebenbuhler hatte bis 1696 Schott an dem Kapellmeister Johann Sigismund Couffer gehabt, einem Ungarn, der bald ihn von der Leitung der Opernbühne verdrängte, bald von ihm verdrängt wurde und in jenem Jahre von ihr auf immer Abschied nahm. Schott legte auf Bühnenpracht, Couffer auf Vollkommenheit der musikalischen Ausführung den höchsten Werth, zumal war er bestrebt, der französischen und italienischen Oper jener Tage zu Hamburg Geltung zu verschaffen, wie er denn Lulli's, Steffani's, Giannettini's, Pallavicini's Werke dort zuerst einführte. Auch er fand einen warmen Lobredner. Mattheson schreibt von ihm: „Der unvergleichliche Direktor Johann Sigismund Couffer führte eine bisher unbekannte Art zu singen ein, und ließ sich äußerst angelegen seyn, in der praktischen Musik Alles zu verbessern und nach dem ächten welschen Geschmacke einzurichten, deshalben ihm auch, und daß er der französischen Musik zugleich sehr zugethan gewesen, billig ein großes Lob gebühret. In der Direction hat man seines Gleichen nie gesehen.“ So stritten die Vorliebe für Pracht und für fremdländische Tonkunst mit dem Ausgange des Jahrhunderts um die Herrschaft über die Bühne, und dieser Streit hatte allgemach eine Umgestaltung der bisherigen Art des Singspiels zur Folge. Ein ausgezeichneter Tonkünstler jener Zeit, Reinhard Keiser, führte die Entscheidung herbei und beherrschte lange Zeit fast ausschließend die Oper zu Hamburg. „Wie nachgehends (schreibt Mattheson) der erfindungsreiche Keiser hervortrat, fiel das alte Wesen dadurch fast gänzlich weg, und wollte Niemand was anderes hören oder machen, als was dieser galante Componist gemacht hatte.“ Keiser gehören nun auch die beiden bis 1704 — wo Freylinghausens Gesangbuch erschien — zu Hamburg aufgeführten geistlichen Opern, wenn wir ihnen überall diesen Namen deshalb beilegen wollen,

weil sie die Namen biblischer Personen an der Stirn tragen. 1703 betrat die Bühne: „Die über die Liebe triumphirende Weisheit oder Salomon, in einem Singspiele auf dem großen Hamburgischen Schauplatze vorgestellet;“ eine Oper, deren Inhalt uns fast nichts entgegenbringt als Liebesabentheuer der heidnischen Weiber des Salomon, Götzendienste des Chamos und Moloch, denen der weise König beiwohnt, durch die Lockungen jener bethört; alles dieses durchwoben mit Possen eines kupplerischen Dieners, Hesed. Gepränge und derbe, selbst anstößige Späße reizten die Schau- und Lachlust des gemeinen Volkes, während Keiser durch seine ausgezeichnete Erfindungsgabe, die ihn befähigte allezeit Neues zu bieten, den Anforderungen der gebildeten Freunde der Tonkunst genugthat, freilich an ganz bedeutungslosem Stoffe. Ein Jahr später, 1704, trat Keiser auf mit dem zweiten durch pomphaften Titel sich als geistliches Drama nicht minder ankündigenden Singspiele: „der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon unter dem großen Propheten Daniel ꝛc.“, und man möchte nach dieser Aufschrift voraussetzen, hier werde der rohe, gewaltsame Selbstwille eines stolzen Heidenkönigs vorübergeführt werden, gebeugt unter die gewaltige Hand Gottes und zur Erkenntniß gebracht des Höhern, der über ihm waltet und ihn richtet. Allein diese Voraussetzung ist eine trügerische; der rechte Kern unseres Singspiels sind die galanten Scenen, zumal diejenige, worin der medische Prinz Darius die Hauptrolle spielt, ein Wunder von Schönheit, dem es denn auch gelingt — wie Zeitgenossen dem Dichter dieses Drama's, Hunold-Menantes, nachrühmen — alle drei Frauenzimmer des Stückes „seufzend zu machen.“ Denn diese werben ohne Ausnahme um ihn: Adina, Nebucadnezars Gemahlin, ihre Tochter Barsine und die medische Prinzessin Cyrene. Zwischen den zuletzt genannten beiden schwankt sein Herz, zuletzt entscheidet es sich für Barsine. Diese hat von ihrer eifersüchtigen Mutter einen Schlaftrunk erhalten; sie gilt für todt, und bei ihrem Anschauen im Grabgewölbe wird Darius seiner Liebe zu ihr sich bewußt. Ihr Erwachen veranlaßt einen rührenden Auftritt, bei dem Keiser auf der Höhe seiner musikalischen Kunst erschien und ungemessenen Beifall erwarb. Cyrene's Herz erweicht sich zuletzt für Belsazar, Nebucadnezars Sohn, da er ihretwegen sich das Leben nehmen will. Um alle diese Galanterieen bilden Nebucadnezars weissagender Traum, Daniels Auslegung desselben und seine dadurch verdiente Erhöhung, die drei Männer im feurigen Ofen, des Königs von Babel Thierheit und endliche Erlösung, nur einen zufälligen Rahmen, eine Gelegenheit zu seltsamen und glänzenden Auftritten, zu reichen Bühnenverzierungen. So wird Nebucadnezars Traum von dem großen Bilde aus verschiedenen Metallen, über dem Schlafenden in einer Erscheinung gezeigt, die nur von Instrumentalmusik begleitet wird; so muß die verliebte Cyrene sich in die Wüste verirren, damit uns Nebucadnezar gezeigt werden könne, wie er an Ketten liegt, bewachsen mit Adlersfedern, mit langen Klauen, in der Mitte vieler Thiere. Sie redet ihn an, er antwortet ihr anfangs mit seltsamen, durch Instrumentenspiel gedeuteten Gebehrden, dann „brummet er als ein Vieh“ und steigert sich bis zum „Brummen und sich übel stellen“, bis Cyrene endlich ausruft:

Ihr Sterne, ach, wie schauert mir die Haut!
Man fürchtet sich bei keinem Ungewitter,
Als mir anitzt bei dem Spectacul graut!

Feind, obwohl Hunolds, des Dichters, Freund, hielt es selber für „garstig“ und „gegen das Opern decorum, wenn man die Leute in Bären und monstra verwandle und anstatt des Singens sie brummen

und brüllen lasse''; ja, er hielt, und mit Recht, dafür, daß biblische Gegenstände auf der Opernbühne nicht am Orte seien. Er sagt, wohl mit Bezug auf Keisers Salomo: „ein christliches Gemüth wird sich daran ärgern und entweder eine einfältige Meinung davon haben oder gar in seinem Glauben und Gewissen sehr indifferent seyn, wenn es die foiblesses der heroum scripturae auf dem theatro ohne Ekel so deutlich vorstellen siehet." Kamen nun noch die oft unfeinen Späße der Lustigmacher hinzu — wie denn auch im Nebucadnezar ein solcher auftritt in Barthophel, Darius' Diener, der in stetem Schrauben mit des Königs Sternbeutern verkehrt und ihnen allerhand Possen spielt — so mußte das ganze Schauspiel anstößig und widerlich werden, zumal es nun seiner ursprünglichen Gestalt sich ganz entfremdet hatte. Es kann daher nicht befremden, daß seit 1706, wo Feind die eben mitgetheilten Bemerkungen niederschrieb, bis 1728, zehn Jahre vor dem Schlusse der Hamburger Opernbühne, nur drei biblische Stoffe noch für musikalische Dramen gewählt wurden: Simson, Belsazar und Pharao, und zwar (seit Nebucadnezar) in Zwischenräumen von fünf, vierzehn und abermals fünf Jahren, ein Zeichen, daß man eine solche Wahl als eine mißliche erkannt hatte. Man gab sie um so lieber auf, da ohnehin Aufgaben anderer Art eine viel größere Gunst genossen, und wie sie dem Dichter eine bei weitem größere Freiheit der Behandlung gewährten, so auch dem Tonkünstler reichere Gelegenheit boten zu mannichfaltigen Erfindungen. Am beliebtesten waren die mythologischen Stoffe, deren seit 1678 bis 1704 34 auf die Bühne kamen; ihnen zunächst die römischen, von denen wir in eben diesem Zeitraume 13 behandelt finden, und die aus der Geschichte neuerer Völker entlehnten, deren man 12 erlas; weniger die griechischen, die aus näher liegenden oder gleichzeitigen Ereignissen, aus älterer mythischer Geschichte entlehnten, deren nur 7, 5, 3 vorkommen, oder endlich die Schäferspiele, deren wir nur drei finden, anderer Stoffe nicht zu gedenken, die ihrer Mannichfaltigkeit wegen nach dergleichen allgemeineren Beziehungen nicht zusammenzufassen sind.

Mit einer geistlichen Aufgabe hatte man begonnen; vielleicht lag der Anlaß darin, daß einer von den Mitstiftern der Anstalt, der Organist Adam Reinken, in einem geistlichen Amte stand. Ähnliche Stoffe gehörten in der ersten Zeit wenigstens nicht zu den mindest gewählten; vielleicht meinte man den Eifer einzelner Geistlichen dadurch zu beschwichtigen, die der Anstalt feindlich gesinnt waren, während andere, wie Elmenhorst, selber auf diesem Gebiete thätig, mit Wärme und Eifer die neugegründete vertheidigten. Allein um eben die Zeit (1688) als dessen Dramatologia erschien, begannen die geistlichen Singspiele dem Gepräge der weltlichen, in großem Übergewichte neben ihnen stehenden, sich bereits zu nähern; in den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts hatten sie alles eigenthümlich Unterscheidende schon völlig eingebüßt und konnten höchstens noch durch die Namen biblischer Personen, die sie an der Stirne trugen, auf jene Bezeichnung Anspruch machen, ja, wir dürfen sie, bei ihrem spärlichen Wiedererscheinen in langen Zwischenräumen, als von der Bühne verschwundene ansehen, zumal immer vorauszusetzen ist, daß bei ihrem seltenen Wiederauftauchen, an der Gestalt in der sie zuletzt erschienen waren, sich nichts Wesentliches geändert habe.

Die Opern Reinhard Keisers, der zu Hamburg im Jahre 1694 zuerst mit dem Singspiele Basilius auftrat, liegen in einer namhaften Reihe seit 1697 (Adonis) bis 1705 (Octavia) — dem Zeitraume, auf den es uns jetzt ankömmt — unserer unmittelbaren Anschauung vor in der schätzbaren Sammlung Georg Pölchau's, die auch an späteren Werken solcher Art dieses vorzüglichen Meisters reich ist, zu dem wir später wiederum zurückkehren. Denn hier, wo der Einfluß der Opernbühne auf

die Gestaltung des kirchlichen Gemeinegesanges uns zunächst ausschließend beschäftigt, können wir nur auf einzelne Gesangsformen seiner Singspiele näher eingehen. Rufen wir uns Dasjenige zurück, was wir an den Arien der älteren Hamburger Singspiele vor dem Eintritte seiner, wenn nicht Allein- doch Hauptherrschaft über die dortige Bühne beobachteten, so kann uns die nahe Beziehung derselben zu der Form nicht entgehen, in der die Mehrzahl der geistlichen Lieder der sogenannten pietistischen Schule seit etwa 1695 auftritt. Das Strophische, die allgemeinste Berührung beider, bildet ihre gemeinschaftliche Grundlage; in der mannichfaltigen rhythmischen Ausgestaltung ihrer Maaße, durch die bei den geistlichen Gesängen neue Melodieen nothwendig bedingt wurden, kommen beide überein. Aber auch Einzelnheiten dieses Baues stellen sie einander gleich: zumal die nähere, durch den Inhalt bedingte Beziehung der ersten und letzten Zeilen jeder Strophe, durch welche musikalische Anklänge herausgefordert werden, wie wir es nennen möchten. Gehen wir über zu näherer Betrachtung der Arien Keisers in jener früheren Zeit, so finden wir, wenn auch dergleichen Gesänge in mehreren Strophen immer seltner werden und ausnahmsweise meist nur den Lustigmachern in den Mund gelegt werden, die Mehrzahl der Arien dieses Meisters kurz, gewöhnlich nur mit dem Basse begleitet, liedhaften Zuschnittes; sie erscheinen uns als betonte Liedstrophen, kommen sie auch nur in einem einzelnen, in sich eigenthümlich ausgestalteten Gesätze vor. Am Schlusse wird der musikalische Hauptgedanke (ihr Motiv) gewöhnlich durch die Geigen 4stimmig aus- und durchgeführt, eine Form, die wir später auch bei Händel, in Opern wie Oratorien, noch antreffen. Nach und nach erscheinen auch die Arien in zwei Theilen, deren erster nach dem zweiten wiederholt wird, doch seltner in der später üblich gewordnen Form, welche den ersten Theil vor dem folgenden begünstigte; der zweite vielmehr erscheint als der mehr ausgeführte, als der Kern des Ganzen, der erste, kürzer behandelt, bildet um ihn nur eine geschmückte Einfassung, so daß Arien dieser Art, wenn wir die sorgfältigere Ausführung, die breitere Behandlung ausnehmen, jenen Liedweisen zu vergleichen sind, deren Strophen zu Anbeginn und am Schlusse musikalische Anklänge zeigen. Sehr beliebt und häufig angewendet sind die Arien in Tanzform; Tänze gehörten zum hauptsächlichsten Schmucke damaliger Singspiele, aber selten erschienen sie ohne Gesang. Eine Singstimme pflegte zu bloßer Begleitung des Basses ein Gesätz vorzutragen in den damals beliebten Formen der Courante, der Sarabande, der Menuet u. s. w., dann traten die Instrumente ein, die gehörte Melodie vollstimmig wiederholend, zuweilen auch ein Chor im Wechsel mit diesen. Alles endlich ist der Art, daß es dem Ohre sich leicht einprägt, daß es in dem Gedächtnisse des musikalisch Begabten, wenn auch nicht Kundigen, ohne Mühe haftet. Groß und allgemein war der Reiz, den diese Gesänge übten; sie waren bald in Aller Munde, der Ruhm ihres Urhebers verbreitete sich über den gesammten Norden Deutschlands und frischte zur Nachahmung an. Wohl dürfen wir mit Mattheson sagen: Bald wollte man nichts anderes hören, als was dieser galante Componist gemacht hatte oder — setzen wir hinzu — was dem Seinigen doch ähnlich gebildet war. Zu jenem Ruhme aber, jener Verbreitung, trug nicht etwa die Neuheit des Schauspieles allein bei, in dessen tonkünstlerischer Ausschmückung Keiser sich auszeichnete, ja, dessen Mitschöpfer in Deutschland wir ihn nennen dürfen. Ähnliche Gesänge, wenn auch auf anderen Gebieten, in minder ausgebildeter Form, hatte es wohl früher schon gegeben, ausgezeichnete Meister hatten im Vereine mit höher geachteten Dichtern, als diejenigen waren, in deren Gesellschaft Keiser auftrat, dergleichen hervorgebracht. Allein auf dem Gebiete, wo dieser begabte Meister sich bewegte, galt es, im Sinne

bestimmter, wenn auch nur ersonnener, doch dem Hörer, dem Zuschauer leibhaft entgegengebrachter Personen zu singen, ihre Empfindungen, ihr inneres Leben, aus bestimmter Lage und Umgebung her in Tönen anschaulich zu offenbaren, alles dieses in schärferen Umrissen, mit größerer Wärme und Lebendigkeit, glaubhaft, neben dem Auge auch vor das Ohr zu bringen. Es war eine erträumte phantastische Welt, worin er sich bewegte, allein die scenische Darstellung gab ihr doch für ihre Dauer Wirklichkeit und Wesenhaftigkeit, und waren die bunten, glänzenden Bilder, die sie vorübergeführt hatte, auch bald wieder verblichen, so klangen doch die Töne noch lange nach, jene Töne, die ein selbständiges Bild gewährten, die Täuschung vermittelten und alle Einwendungen des Verstandes gegen das bezaubernde Schauspiel siegreich überwanden. Mit großer Naivetät spricht Hunold-Menantes, ein fruchtbarer Dichter für Hamburgs Opernbühne, über diese Gewalt der Tonkunst sich aus. Nachdem er „eine Oper oder ein Singspiel" für das galanteste Stück der Poesie erklärt hat, „so man heut zu Tage zu ästimiren pflege", regt sich ihm das Gewissen wegen der Natürlichkeit eines solchen gereimten, gesungenen Schauspiels, und er ruft aus: „wenn ein Kerl etwas mit mir reden wollte und machte mir lauter Reime her oder sänge mir seine Worte vor, so dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute. Jedoch (fährt er dann fort) wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrschaft zu exerciren weiß, so muß man sich auch hier von ihr befehlen lassen, und wer wollte wegen der göttlichen Music, die in den Opern ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lässet, nicht etwas Menschliches begehen?"

Diese damals allgemein verbreitete Macht der Opernmusik über die Gemüther war allerdings nicht jene frische, kräftige des aus dem Leben unmittelbar hervorgeblühten Volksgesanges, dem der Kirchengesang der Evangelischen zu Anbeginn des sechzehnten Jahrhunderts entwuchs. Sie gründete sich auf dem Bedürfnisse, ein ernüchtertes Leben durch phantastische Abspiegelung vergangener Zeiten, durch freies Spiel der Einbildungskraft, mit mannichfachen Bildern zu erfrischen und zu heben, und hat man damals, bei dem Daniederliegen aller andern dafür mitwirkenden Künste, auch wohl kaum geahnt, ein wie wunderlich barockes Wesen man durch diese hervorbringe, so fehlte es doch keineswegs an dem Bewußtseyn, daß die Leistungen der in dieser und vielen andern Richtungen sich frisch entwickelnden Tonkunst das Beste, das eigentlich Belebende hinzubrächten, so wenig sie auch von der Färbung frei bleiben konnten, welche jene anderen Künste, bei dem innigen Vereine aller für das neue Schauspiel, ihnen mittheilten. Die Macht der Opernmusik jener Tage war eine thatsachlich bestehende, ein nothwendiges Ergebniß der damaligen Zustände, und ihrer Einwirkung konnte deshalb auch das ihr fremde und fern liegende Gebiet des geistlichen Gesanges, der durch die sogenannte pietistische Erweckung eine bedeutende Umgestaltung erfuhr, sich nicht entziehen. Wollten wir aber bezweifeln, daß diese Macht bis dahin gereicht habe, wo wir den eigentlichen Heerd dieser Erweckung wahrnahmen, bis nach Halle nämlich, so lösen solche Zweifel sich leicht bei näherer Forschung. Abgesehen auch von einzelnen Opernvorstellungen, die zu Halle selbst schon 1679, zu Merseburg 1681 vorkommen, so finden wir in zwei benachbarten Städten alljährlich wiederkehrende Darstellungen solcher Art. An dem Hofe zu Weißenfels erscheinen sie seit 1682 in einer fortlaufenden Reihe, von 1685 ab in einem auf der neuen Augustusburg eingerichteten Schauspielsaale. Einflußreicher noch waren wohl die Opern zu Leipzig. Dort wurde nach einigen einzelnen Vorstellungen in den Jahren 1685, 1691, im März 1693 bei dem Zimmerhofe im Brühle an der Stadtmauer ein Opernhaus in kurzer

Zeit erbaut, und es betraten sodann von da bis zum Jahre 1720 (wo die Nachweisungen darüber aufhören) eine beträchtliche Anzahl Opern zur Zeit der jährlichen drei Messen die Bühne, unter ihnen mehrere von Reinhard Keiser. Diese Töne, wohin sie nur reichten, waren es, die am allgemeinsten entzückten, und wie hätten sie, in solcher Nähe erklingend, nicht dringen sollen bis in die Vaterstadt Händels, von dem wir ja wissen, daß er schon im Jahre 1703 sie zu Hamburg an ihrer ersten Quelle aufsuchte? Die Form, in der sie sich darstellten, übte unbewußt ihre Macht auf Dichter und Sänger selbst geistlicher Lieder; auf diese um so mehr, da seit der letzten Jahre des 17ten Jahrhunderts kaum mehr ein Tonsetzer von einiger Bedeutung genannt werden kann, der, wenn auch in geistlichem Amte stehend, nicht für die Opernbühne thätig gewesen wäre. Jene Form des Gesanges war allgemach die natürliche, allgemeine Sprache geworden für innere Bewegungen des Gemüthes, auch für fromme, deren dichterischer Ausdruck, wie wir gesehen, oft genug an den irdischer Gefühle streifte; ja, auch wo sie dem Liedhaften sich mehr anbequemen, eine Schranke sich gefallen lassen mußte, erkennen wir sie noch deutlich genug in ihren wesentlichen Zügen; sahen wir sie doch in einzelnen Fällen selbst über dieses Anbequemen hinausgehen, wie in den Melodieen zu Crasselius' und Gottfried Arnolds Liedern: „Nun ruht doch alle Welt" und „O du Herzog meiner Liebe". So darf es denn auch nicht befremden, wenn in der Vorrede Freylinghausens zu seinem ersten Gesangbuche von den Melodieen zu dessen Liedern gesagt wird, „sie seien solchergestalt gesetzt, daß darin sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen", denn auch diese letzte gestaltete sich damals in die Form ernster Bühnengesänge, und der fromme Herausgeber jener Liedersammlung hat jene Worte gewiß mit voller Überzeugung niedergeschrieben. Daß man aber die Melodieen solcher Bühnengesänge in der Art, wie zuvor die der Volks- und späterhin der Gesellschaftslieder, eben damals und für jenes geistliche Liederbuch nur geradehin entlehnt hätte, wäre freilich nicht ohne Beispiel, denn Ähnliches war von Mauritius Cramer und Neuß nicht lange zuvor wirklich geschehen; aber es war auch aufrichtig eingestanden worden, und eben weil dieses hier nicht geschehen und keine Rechtfertigung eines solchen Verfahrens durch Freylinghausen versucht ist, wage ich nicht es zu behaupten, wie ich denn auch im Einzelnen keine Spur davon entdeckt habe. Es war eine unbewußte, allein deshalb nicht minder mächtige und gewiß um so merkwürdigere Einwirkung jenes fremden Gebietes, der Bühne, die den geistlichen Singweisen der pietistischen Zeit ihre eigenthümliche Gestalt gab, ja, weil sie denn doch eine innere, lebendige war, trotz allem dagegen erhobenen Widerspruche, ihnen selbst längere Dauer sicherte, so lange ihre, keiner älteren Melodie anzupassenden Lieder in der Kirche heimisch blieben. In Hamburg selbst läßt nur ein mittelbarer Einfluß der Bühne auf den Gemeinegesang sich wahrnehmen in Bronners Choralbuch, das dort im Jahre 1715 erschien. Der Herausgeber versichert zwar, daß er die Melodieen unverfälscht gegeben habe, er muß aber dann der Meinung gewesen seyn, daß es nur auf die ursprüngliche Folge der Töne in den Singweisen ankomme, und daß es genüge, diese unangetastet gelassen zu haben; denn uns wird es als eine nicht unerhebliche Umgestaltung erscheinen, daß unter andern den Weisen der Lieder: „Christ unser Herr zum Jordan kam; Ein' feste Burg ist unser Gott; Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn ꝛc." durch Anwendung des dreitheiligen Taktes, und ganz willkührliches Betonen kurzer Noten durch die Stellung auf die guten Takttheile, der hüpfende Schritt der beliebten Tanzlieder damaliger Singspiele gegeben ist, ganz zu geschweigen der in schneller Bewegung und mannichfaltigen Wendungen dahin eilenden Grundstimme. Darüber können wir eher

hinwegsehen, daß an die Stelle des rhythmischen Wechsels älterer Weisen: „Freu dich sehr o meine Seele (Ps. 42) ꝛc., Herr Jesu Christ dich zu uns wend' ꝛc." der dreitheilige Takt gesetzt worden, da es auch in früherer Zeit nicht ohne Beispiel ist.

Die Einwirkung der Opernbühne auf den kirchlichen Gemeinegesang war eine bedeutende zwar, doch eine nicht lange andauernde. Der Einfluß Italiens auf jene machte bereits in den früheren Jahren des achtzehnten Jahrhunderts sich geltend und brachte eine so erhebliche Umgestaltung, zumal der Arienform hervor, daß beide Gebiete zu weit auseinander gingen, um sich noch irgend berühren zu können. Um so erheblicher wurde jedoch nun der Einfluß des Singspiels auf die Gestalt des kirchlichen Kunstgesanges, der mit dem Beginne des Jahrhunderts in ganz neuer Form auftrat. Um vollständig zu übersehen, wie eine solche Abwandlung sich angebahnt habe, ist es nöthig, die früheren, die derselbe innerhalb der evangelischen Kirche erfuhr, in kurzer Übersicht uns zurückzurufen und daran unsern Bericht zu reihen, der uns dann abermals zu der Hamburger Bühne und ihren Schicksalen zurückführen wird.

In den frühesten Zeiten der evangelischen Kirche schloß ihr Kunstgesang, als Schmuck des Gottesdienstes, sich lediglich an die in der älteren schon heimischen Formen; denn sofern er Melodieen des neuen kirchlichen Gemeinegesanges behandelte, die dem Kunstgesange der römischen Kirche fremd bleiben mußten, unterschied er sich von diesem doch nur in dem Gegenstande, nicht der Behandlung seiner Aufgabe. Dennoch darf nicht geleugnet werden, daß eben die eigenthümliche Beschaffenheit dieses Gegenstandes — aus dem Volksgesange zumeist stammender Weisen — allmählich auf dessen tonkünstlerische Auslegung einen bedeutenden Einfluß üben, ihr eine ganz andere Gestalt geben mußte, als in der älteren Kirche die Behandlungen oft unrhythmischer, lang gedehnter heiliger Gesänge aus uralter Zeit sie durch die ihrigen empfangen konnten. Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts stehen deutsche, den Kreis des Kirchenjahres umfassende Gesänge, in wahrhaft evangelischem Sinne geschaffen, dem Chor, nicht der Gemeine bestimmt, in hoher Vollendung da, die Festlieder Johann Eccards. Wohl dürfen wir sie in ihrer eigenthümlichen Art unübertroffen nennen; die geistreiche Verschmelzung des Liedhaften und Motettischen, die in ihnen vorwaltet, ihre frische, gegenstandliche Gestaltung als wahrhafter, dem Gepräge jeden Festes, das sie als lebendige Gegenwart hervorrufen, entsprechender Tonbilder, hat in der That nicht ihres Gleichen. Denn Stobäus' gleich genannte geistliche Tonsätze, wenn jenen auch in manchem einzelnen, äußerlichen Zuge übereinstimmend, sind doch keineswegs gleich geartet. An die Stelle des anschaulich-gegenstandlich Darstellenden ist bei diesem Meister, wenn auch zum Theil durch seine Dichter, doch nicht minder seine eigene, diesen übereinstimmende Gemüthsrichtung, die grüblerisch-empfindsame Betrachtung getreten; die Verknüpfung des Liedhaften und Motettischen löst sich auf, Tonsätze, worin jenes vorwaltet, bürgern sich dem Gemeinegesange ein, dem kunstreicheren Festgesange bleibt dieses ausschließend vorbehalten. Jene Dichtungsweise, die wir die grüblerisch-empfindsam betrachtende genannt, war wohl durch Rists überlange, gereimte Auslegungen der Evangelien und vieler Sprüche des alten und neuen Testaments wenn nicht angebahnt, doch allgemeiner festgestellt; denn neben seinen Festandachten bilden diese den umfänglichsten Theil seiner zahlreichen Dichtungen, und bald war sie in Nieder- und Obersachsen unter den ihn verehrenden geistlichen Poeten allgemein verbreitet. Ähnlich gearteten, das Kirchenjahr umfassenden Dichtungen widmete nun Johann Rudolph Ahle zu Mühlhausen seine schöne Gabe als Tonkünstler und

gestaltete sie in die Form der geistlichen Arie, die auch in den Werken seines Sohnes, Johann Georg, die vorwaltende ist. Die reiche Erfindungskraft des älteren Ahle, sein feiner Sinn für das Eigenthümliche, der sich zumal in den Festandachten, seinem am reichsten ausgestatteten Werke, offenbart, stellt ihn oft weit über seine Dichter, so hoch er sie auch ehrt und durch sie Unsterblichkeit zu erlangen hofft; auch haben seine Tonschöpfungen fast durchgehend ihre Gedichte überlebt und durch spätere Dichter eine neue Auslegung erfahren. Auf diesem Gebiete des Liedhaften reichen wir mit dem jüngern Ahle schon an J. S. Bach, dessen Amtsnachfolger.

Eine andere Form als diese, mehr und minder liedhafte des geistlichen Kunstgesanges hat Melchior Franck erwählt für seine 4- und 5stimmigen Evangelien (Gemmulae Evangeliorum musicae, 1623 (4). Sie bringen uns das reine Schriftwort tonkünstlerisch gefaßt, nicht in einzelnen Sprüchen, sondern ganzen Reihen derselben, und zumal sind evangelische Erzählungen in ihren Hauptmomenten mit besonderer Vorliebe behandelt, deklamatorisch mehr als motettenhaft, eine ihm eigenthümliche Form mehrstimmiger geistlicher Tonsätze, womit er, wie es scheint, an Orlandus Lassus' Lectionen aus dem Buche Hiob sich lehnt, nur in eigenthümlicher Fortgestaltung. Nach ihm verschwindet jedoch diese Form wiederum, ein einzelner Nachklang aus dem 16ten Jahrhunderte, nicht, wie Eccards Festlied, eine zu völliger Entfaltung gezeitigte Blüthe desselben. Dagegen erscheinen später die dialogischen Concerte Heinrich Schützens als Blüthe einer neuen Richtung seines Jahrhunderts, des siebzehnten. Sie sind schon darum nur in ihren allgemeinsten Zügen — einem Anklange des dramatischen — auf das sechzehnte zurückzuführen, weil, wo dort ein solcher hervortritt, Chöre die Unterredner vertreten, hier aber diese letzten mit dem reinen Worte der Schrift im Einzelgesange uns persönlich gegenüberstehen, während ihnen der Chor mit anderen Schriftworten als Vertreter der Gemeine bedeutsam entgegentritt. Aber es geschieht dies eben nicht in der Form, welche die Gemeine dem allgemeinen Kirchengesange zugebracht hatte, der Melodie des Volksliedes, die der evangelische Kunstgesang sodann als willkommene Aufgabe ergriff; es ist eine in ihrer concerthaften Ausbildung rein tonkünstlerische, einem fremden Volke, einer andern Kirche entlehnte, aus der lebendigen Entwickelung der Tonkunst in der evangelischen Kirche nicht hervorgegangene, wenn auch jener bedeutende Meister in evangelischem Sinne sich ihrer bedient. In dieser besondern Ausbildung hat sie daher auch nicht Wurzel gefaßt. Rosenmüller beschränkt sich auf concerthafte Auslegung des Schriftwortes, in Sprüchen wie in Psalmen; beide ausgezeichnete Meister, Schein ihnen zur Seite, brachten für den evangelisch-kirchlichen Kunstgesang, in eigenster Ausbildung, unmittelbar wenig Frucht, so anregend sie auch mittelbar für ihn blieben im Allgemeinen durch die Lebensfrische ihrer Hervorbringungen. Bedeutsamer, eingreifender, neu belebend, hierin ihnen überlegen, tritt ihr jüngerer Zeitgenosse, Hammerschmidt, hervor. Ein Gespräch anderer Art führt er in die Kirche ein: des Schriftwortes mit dem Schriftworte, in concerthaft-deklamatorischer Behandlung; der Strophe eines geistlichen Liedes und seiner Melodie, mit beiden eines andern; des Kirchenliedes, der Kirchenweise mit dem Schriftworte. Es war eine neue Entfaltung kirchlich evangelischen Kunstgesanges und deshalb auch zündend, forterzeugend; neben ihr stehen seine an neue geistliche Lieder sich lehnenden, concerthaft ausgebreiteten geistlichen Arien, deren zwei mindestens, liedhaft zusammengedrängt, in dem allgemeinen Kirchengesange heimisch wurden. Allezeit jedoch wird bei ihm das Gespräch, wo es hervortritt, allein von dem Schriftworte und dem Kirchenliede geführt, das nur zuweilen, statt seiner herkömmlichen Weise, die Melodie einer geistlichen

Arie seiner Zeit mitbringt; die erläuternde, auslegende, sich breit ergehende Betrachtung bleibt ihm fern. Auf ähnlichen Gesprächen beruhen die meisten Fest- und Sonntagsgesänge Wolfgang Carl Briegels; was ihre tonkünstlerischen Formen betrifft, so wechseln arienhaft aufgeschmückte ältere Kirchenweisen für Einzelgesang und Chor mit begleiteten und unbegleiteten, recitativischen und ariosen Sätzen über Schriftworte; oft auch tritt ein bekanntes Kirchenlied in einzelnen Strophen dazwischen, oder beschließt das Ganze, aber mit einer neuen von dem Meister dazu erfundenen Weise in Arienform, nicht mit seiner ursprünglichen. Andere achtbare Meister jener Zeit, wenn auch jenen mehr hervorragenden nicht zu vergleichen, bieten uns Ähnliches in mannichfacher Zusammenstellung. So flicht Martin Rubert Schriftsprüche und Liedstrophen, auch wohl nur reimlose und gereimte Denksprüche in einen Kranz, so stellt Werner Fabricius bei Behandlung neu gedichteter Festgesänge die Form der Arie und des Madrigals gegenüber, Sprüche und Reden der Schrift, ältere Kirchengesänge in concerthafter Fassung. Das aber ist den Tonsätzen aller dieser Meister gemeinsam, daß Schriftsprüche oder Lieder — der früheren oder späteren Dichtweise angehörend — entweder für sich dastehen, den ganzen Inhalt, die gesammte Aufgabe ihrer Gesänge bilden, oder in fortwährender, unmittelbarer, nächster Beziehung, in lebendigem Gespräche mit einander stehen.

Von allen den eben genannten Meistern erlebte, bis auf deren zwei, keiner die Gründung der Hamburger Opernbühne und mit ihr die Verbreitung des deutschen Singspieles. Von den Meistern der Preußischen Tonschule, Eccard, Stobäus, Albert, von Melchior Franck kann die Rede nicht seyn, da sie entweder schon in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts, oder vor dessen Mitte oder endlich kurz nach derselben aus dem Leben geschieden sind. Aber auch die Lebensdauer der bedeutendsten Meister des 17ten Jahrhunderts reichte nicht bis zu den Anfängen jener Bühne, um 1678. Sechs Jahre zuvor (am 16ten November 1672) war der greise Schütz abgerufen worden, ein Jahr später Johann Rudolf Ahle (1673), noch zwei Jahre nachher Hammerschmidt (29sten October 1675); das Jahr 1679, das erste nach Gründung des Hamburger Singspieles, nahm Rubert und Werner Fabricius dahin, sie konnten also keine Einwirkung desselben erfahren. Nur Johann Georg Ahle, der erst am 1sten December 1706 das Leben verließ, und Wolfgang Carl Briegel, der im Jahre 1709 noch thätig war, haben jenen Zeitpunkt, der eine achtzehn, der andere mindestens 21 Jahre überlebt, und der Einfluß des musikalischen Drama auf ihre Schöpfungen im Bereiche geistlicher Tonkunst ist denn auch nicht zu verkennen, zumal bei dem letztgenannten. Eine verwandte, jenen Einfluß vorbereitende Geistesrichtung zeigt sich schon in seinen früheren Werken, entschieden aber tritt derselbe hervor in seinen beiden Bußgesprächen vom verlornen Sohne und vom Falle Davids.

Aber mit dem Schlusse des 17ten Jahrhunderts und dem Beginne des folgenden traten nun zu Hamburg vier Tonmeister auf, für die Kirche eben so wie für die Bühne thätig. Sie stellen der kirchlichen Tonkunst eine andere Aufgabe als bisher, wodurch eine verschiedene Form der Darstellung bedingt wird, die in der doppelartigen Thätigkeit dieser Männer sich gestaltet. Es sind Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann. **Reinhard Keiser**, im Jahre 1673 in der Nähe Leipzigs geboren, in der Tonkunst Schüler seines Vaters, auf der Thomasschule zu Leipzig und dann auf der dortigen Hochschule gebildet, trat 1692 und 1693 an dem Hofe zu Wolfenbüttel zuerst mit den Opern Ismene und Basilius auf, fand ungetheilten Beifall und faßte nun den Entschluß, auch auf der Hamburger Bühne, deren Ruhm schon sich zu verbreiten begann,

mit ähnlichen Werken sich zu versuchen. Um 1694 erschien er dort mit seinem Basilius, 1697 mit den Opern Irene und Adonis, und fesselte nun auf lange Zeit durch den Zauber seiner Töne die Kundigen wie die Menge durch geistliche wie dramatische Werke. Seit 1700 richtete er Winterconcerte ein in der Form gesellschaftlicher Zusammenkünfte mit ausgesuchter glänzender Bewirthung, einen Verein der hervorragendsten Talente seiner Zeit; 1703 übernahm er mit einem gewissen Dräseke, den Mattheson ohne nähere Angabe einen Gelehrten nennt, die Pacht und obere Leitung des Opernwesens, und als nach 6 Jahren sein Genosse zahlungsunfähig wurde, hielt er das Unternehmen allein aufrecht durch die Fruchtbarkeit seines Talentes; soll er doch während seines Hamburger Aufenthaltes allein 116 Opern geschaffen haben neben seinen Arbeiten für die Kirche, neben Tonsätzen anderer Art und den theilweisen Umarbeitungen der Singspiele anderer Tonsetzer. Außer dieser seiner Thätigkeit besserte auch seine Vermählung mit der Tochter eines Hamburger Patriciers und Rathsmusikers, Oldenburg, einer trefflichen Sängerin, der ersten, die in Hamburg ihre Stimme in der Kirche hören ließ, seine Verhältnisse. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Kopenhagen erwarb ihm den Titel eines Königlich Dänischen Capellmeisters; bei seiner Rückkunft nach Hamburg 1728 beehrte man ihn mit der Stelle eines Cantor cathedralis und Canonicus minor am dortigen Dome. Sein letztes theatralisches Werk (1734) war die Oper Circe, sein letztes geistliches führte er um Ostern 1737 auf, weil seitdem die Kirchenmusiken im Dome eingestellt blieben. Am 12ten September 1739 verschied er, 66 Jahre alt, von seiner einzigen Tochter bis an sein Ende treu gepflegt; seine Gattin war ihm vier Jahre zuvor bereits vorangegangen.

Johann Mattheson, am 28sten September 1681 zu Hamburg geboren, Sohn eines dortigen Acciseeinnehmers, acht Jahre jünger als Keiser, ein frühreifes Talent, ließ schon im 9ten Jahre in den Kirchen auf der Orgel, in Concerten mit eigenen Gesängen sich hören, die er auf dem Flügel selber begleitete. Seine „umfängliche, helle und liebliche Discantstimme“ gefiel dem Mitstifter und damaligen Lenker des Opernwesens, Gerhard Schott, so sehr, daß er ihn auf die Bühne brachte (1690), wo er bis 1705, 15 Jahre lang verblieb; hier stellte er „die letzten 7 oder 8 Jahre über fast immer die Hauptperson vor, nicht ohne allgemeinen und großen Beifall der Zuschauer.“ Zuvor schon hatte er, unter Anführung seines 2ten, 3ten und 4ten Lehrmeisters in der Musik — Brunmüller, Prätorius und Kellner — Kirchenstücke gesetzt und Fugen, Contrapunkte, in großer Anzahl ausgeführt, „allein in den Opern erfuhr er erst, daß ihm Leben, Melodie und Geist fehle, bevorab, da der unvergleichliche Director, Johann Siegmund Cousser, eine bisher unbekannte Art zu singen einführte und sich äußerst angelegen seyn ließ, in der praktischen Musik alles zu verbessern und nach dem ächten welschen Geschmacke einzurichten.“ Er selbst trat 1699 mit der Oper „Plejades“ auf die Bühne, der noch manche andere nachfolgte. Als Händel im Sommer 1703 nach Hamburg kam, „reich an Fähigkeit und gutem Willen“, schloß sich Mattheson ihm an und wußte den jungen Tonkünstler, der damals nur „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten“ setzte, „die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, durch die hohe Schule der Oper ganz anders zuzustutzen.“ Noch während seines Bühnenlebens übertrug ihm (am 7ten November 1704) der damalige brittische Gesandte im niedersächsischen Kreise, Johann von Wich, den Unterricht seines Sohnes, nachmals seines Nachfolgers in gleichem Amte. Dies wurde ihm Veranlassung, am 17ten Februar 1705, „nachdem er den Nero in einer Oper gleiches Namens

mit Nachdruck vorgestellet", von der Bühne auf immer Abschied zu nehmen. Seine Fähigkeit, in neuern Sprachen, zumal dem Französischen und Englischen, sich mit Leichtigkeit auszudrücken, seine Gewandtheit und unermüdliche Thätigkeit, seine Rechtskenntnisse erwarben ihm ein Jahr später die Stelle eines Legationssecretärs (6ten Januar 1706), die sieben Jahre nachher, als sein Gesandter (27sten Oct. 1713) mit Tode abgegangen und die Bestallung für dessen Sohn als seinen Nachfolger noch nicht angelangt war, ihm zum erstenmale die Verbindlichkeit auferlegte, die Stelle des Residenten selbständig zu vertreten, ein Verhältniß, das in den folgenden Jahren bei längerer oder kürzerer Abwesenheit seines Vorgesetzten sich öfters — bis 1704 sechzehnmal — wiederholte. Daneben setzte er aber seine Thätigkeit als Virtuose und Tonsetzer, als musikalischer Kritiker fort, ließ sich öffentlich hören, übernahm Aufträge für größere Gelegenheits- und Kirchenmusiken, erhielt (29sten August 1715) die Anwartschaft auf das Directorium musicum und das damit verbundene Canonicat an dem Dome, welches beides drei Monate später (21sten November) ihm wirklich übertragen wurde und ihm die Verbindlichkeit auferlegte, mit einer ganzen Reihe kirchlicher Tonsätze, namentlich Oratorien, aufzutreten. Dreizehn Jahre lang stand er diesem Amte vor (bis 1728), wo er wegen hartnäckiger Harthörigkeit es aufgab, jedoch mit Beibehaltung des Canonicats. Um so unermüdlicher setzte er nun seine schriftstellerische Thätigkeit in den mannichfachsten Richtungen fort, die bei dem rücksichtslosen derben Tone seiner meist polemischen Schriften ihm manchen Gegner erweckte und durch Vertheidigung und Gegenrede sich unaufhörlich fortspann. Wann ihm der Titel eines Legationsrathes beigelegt worden, finde ich nicht aufgezeichnet. Er brachte sein thätiges Leben auf 83 Jahre; am 17ten April 1764 schied er aus demselben, nachdem er seines Namens Gedächtniß neben seinen zahlreichen Werken jeder Art auch dadurch noch in seiner Vaterstadt verewigt hatte, daß er der Michaeliskirche daselbst 44,000 Mark Hamburger Courant zu Erbauung einer Orgel schenkte, welche acht Jahre nach seinem Tode vollendet wurde, und auf das beste in Stand gehalten, noch jetzt mit seinem Bildnisse prangt und einer Inschrift Richey's, die von diesem Vermächtnisse Nachricht giebt.

Georg Friedrich Händel, fast um vier Jahre jünger als Mattheson und um zwölf als Keiser, war gleich diesem letzten ein Sachse. Er wurde zu Halle im Saalkreise am 24sten Februar 1685 geboren und zeigte frühe schon eine außerordentliche Begabung und einen regen Eifer für die Tonkunst, den sein Vater, Amtswundarzt in seiner Vaterstadt, auf alle Weise zu dämpfen suchte, da er den Sohn der Rechtsgelehrsamkeit bestimmt hatte. Die Vorstellungen des Herzogs zu Sachsen-Weißenfels, seines Gönners, brachen diesen Widerwillen; er ließ es endlich zu, daß sein Sohn den Unterricht des Organisten Zachau an der dortigen Liebfrauenkirche genießen durfte, unter dessen 7jähriger Leitung, von 1692 bis 1699, er sich zu einem tüchtigen Orgelspieler und Tonsetzer ausbildete. Nach einem kurzen Aufenthalte am churfürstlichen Hofe zu Berlin mit seinem Vater, der bald nach seiner Rückkehr starb, und mehrjährigem Verweilen in seiner Vaterstadt ging er im Jahre 1703 nach Hamburg, in die hohe Schule der Oper, um dort, nach Matthesons Ansicht, zugestutzt zu werden. Er verweilte daselbst 6 Jahre, bis 1709, und neben vielen andern Tonsätzen für Gesang und Klavier, die er dort herausgab, brachte er auch vier deutsche Opern auf die dasige Bühne, deren spätere zwei, Florindo und Daphne, den früheren, Almira und Nero, jedoch nicht gleichkamen, wie Mattheson behauptet. Seine ausgezeichneten Gaben als Tonsetzer, seine Macht über die Orgel gewannen ihm viele Freunde und Gönner, unter ihnen den Prinzen Giovan-Gastone Medici, später Großherzog von

Florenz, der ihn dringend dahin einlud. Erst mit Ausgang des Jahres 1709 scheint er dieser Einladung gefolgt zu seyn. In Gesellschaft eines von Binitz begab er sich nach Italien, wo er zu Florenz, Venedig, Rom, Neapel großen Ruhm erwarb, wie durch die Opern die er dort auf die Bühne brachte, so durch sein treffliches Spiel auf der Orgel und dem Clavier. Im Jahre 1710 finden wir ihn am Hofe Georg Ludwigs, Churfürsten von Hannover, als Capellmeister an Steffani's Stelle; nicht lange nachher jedoch erscheint er, mit Erlaubniß seines Dienstherrn, in England am Hofe der Königin Anna, ehrenvoll und glänzend aufgenommen, durch seine, wie behauptet wird, innerhalb 14 Tagen vollendete Oper Rinaldo (1711) Alle bezaubernd. Nach kaum jährigem Aufenthalte sieht er sich genöthigt, nach Hannover zurückzukehren; der Aufenthalt in England war indeß so anziehend für ihn gewesen, daß er schon mit Ausgange des Jahres 1712 den Urlaub zu einer abermaligen Reise dahin erbittet und erhält. Hier giebt ihm um 1713, bei dem Utrechter Friedensschlusse, das ihm aufgetragene Te Deum und Jubilate Gelegenheit, die ganze Fülle seiner Meisterschaft an dem würdigsten Gegenstande zu entfalten, ein Werk zu schaffen, das, nunmehr fast anderthalbhundertjährig, immer noch gleiche Frische und Kraft bewahrt. Es erwarb ihm von der Königin ein lebenslängliches Jahrgehalt von 200 Pfund Sterling; die dringenden Bitten seiner Bewunderer und Freunde lagen ihn an, auf immer in England zu verbleiben, wo ihn innere Neigung ohnehin festhielt; man wußte ihn vielfach zu beschäftigen; er vergaß der Rückkehr nach Hannover, bis im Jahre 1714, nach dem Tode der Königin Anna, sein bisheriger Dienstherr, der Churfürst Georg Ludwig, unter dem Namen Georgs des Ersten den englischen Thron bestieg. Sein dienstvergessener Capellmeister wußte, durch Vermittelung des Freiherrn von Kielmannsegge, ihn auf heitere Weise zu versöhnen. Bei einer Wasserfahrt des Königs ließ er auf Böten, die dessen Fahrzeug begleiteten, einige frische Instrumentalsätze als Begrüßung seines alten Herrn ausführen, welche diesen überraschten, ergötzten, nach dem Namen des Meisters zu fragen veranlaßten, und so Gelegenheit zu einer Verwendung für ihn gewährten, die mit dem glücklichsten Erfolge gekrönt war. So blieb nun der große deutsche Meister dem Vaterlande für seine Lebenszeit entzogen und dem unmittelbaren Eingreifen in die Entwickelung der kirchlichen Tonkunst desselben fremd, einen so großen mittelbaren Einfluß er auch später auf dieselbe geübt hat. Bis 1720 beschäftigten ihn vorzugsweise englische Große durch Aufträge für Instrumentalsätze und geistliche Musiken, sogenannte Anthems, der Graf Burlington, der Herzog von Chandos; dann berief ihn die in England durch Reiche und Vornehme, die früher Italien besucht hatten, allgemach verbreitete und zunehmende Vorliebe für die italienische Oper wieder auf deren Gebiet, wo er mit wechselndem Beifalle, durch Ränke der Sänger und Unternehmer oft beeinträchtigt, seit 1720 bis 1740 thätig war. Es ist hier nicht der Ort, darüber ausführlich zu berichten, nur der Schöpfungen seiner späteren Jahre ist vorläufig im Allgemeinen zu gedenken, seiner Oratorien, die freilich nicht wie gleichnamige Werke in Deutschland, dem Schmucke des Gottesdienstes bestimmt waren, wie wir bald finden werden, aber durch ihre Neuheit und Großartigkeit den unsterblichen Ruf des Meisters gegründet und ihm jenen mittelbaren Einfluß auf die Entfaltung der Kunst in seinem Vaterlande, dessen wir gedachten, gesichert haben. Schon 1720, gleichzeitig mit seiner ersten Oper für das Haymarket-Theater zu London, Rhadamist, hatte er ein Oratorium, Esther, für den Herzog von Chandos gesetzt. Erst elf Jahre später erhielt man eine Abschrift davon und führte es (am 23sten Februar 1731) unter Mitwirkung der königlichen Capellknaben und der Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft im Hause des Herrn

Bernhard Gates mit Bühnenspiel auf. Von da kam es 1732 auf das Haymarket-Theater, doch nicht als dramatische Vorstellung, eben so wenig als Händels spätere Oratorien, die auf dieser Bühne erschienen. Händel pflegte vielmehr bei deren Aufführungen zugleich Orgelconcerte zu spielen, wozu, eben wie für die Begleitung, ein größeres Instrument dieser Art auf der Bühne aufgestellt war, das allein schon einer dramatischen Vorstellung hinderlich seyn mußte. Auch sind mehre seiner früheren Werke dieser Art für eine solche nicht einmal geeignet, wie Alexanders Fest (1735), Israel in Aegypten (1738), Allegro und Penseroso (1739), wenn wir dem ersten und letzten derselben überhaupt den Namen der Oratorien zugestehen wollen, der doch auf einen geistlichen Inhalt deutet. Den Gipfel seiner Meisterschaft erreichte Händel auf diesem Gebiete erst da, wo er das der Oper verlassen hatte; gleichzeitig mit seinen letzten Opern, Imeneo und Deidamia, erschien Saul 1740; der Messias (1741) eröffnet die Reihe der unsterblichen Schöpfungen, selber die größeste, unter denen Simson (1742), Judas Maccabäus (1746), Josua (1747) prangen.

Sein letztes Oratorium, Jephtah, setzte er 1751 als ein schon gänzlich Erblindeter, acht Jahre vor seinem am Charfreitage 1759 (am 13ten April) erfolgten Heimgange. Noch acht Tage vorher (am 6ten April) war die Aufführung eines seiner Werke dieser Art von ihm selber geleitet worden. Seinem Arzte hatte er wenige Tage vor seinem Ende den Wunsch ausgedrückt, daß es Freitags seyn möge, damit er seinem Herrn und Erlöser am Tage seiner Auferstehung begegne.

Sechs Jahre lang standen die drei Meister, deren gedrängten Lebensumriß ich zu geben versucht habe, in Hamburg nebeneinander; erst ein viel späterer Zeitpunkt (das Jahr 1721) führte den beiden zuerstgenannten wieder einen dritten Genossen zu, Telemann. Keiner von ihnen hat als Sänger für den Gemeinegesang gewirkt, allein ihre Ansicht von ihm, wie ihre Behandlungen der ihm angehörenden Weisen dieselbe offenbaren, wie Mattheson und Telemann sie in Rede und Schrift ausgesprochen haben, der letzte auch durch das von ihm bearbeitete Choralbuch, zeigt uns das Verhältniß, in welchem ihre, auf dem Gebiete geistlicher Tonkunst mannichfach von ihnen beherrschte Zeit zu demselben stand, und neben ihrer übrigen Bedeutung für die Kunstgeschichte im Allgemeinen sind sie uns hier von hoher Wichtigkeit. Daneben waren sie es auch, von denen eine Umgestaltung des Kunstgesanges in der evangelischen Kirche ausging, eine doppelte Rücksicht also heißt uns länger bei ihnen verweilen, zunächst bei den drei in Hamburg schon im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts zusammengetroffenen Genossen.

Kaum gab es Männer, verschiedener geartet als diese, und dennoch in dieser Zeit eng verbunden. Keiser, der älteste unter ihnen, leichtblütig und sinnlich, seiner Kunst in hohem Grade Meister, übte sie als einen reichen Quell des Genusses und Erwerbes, denn sie befähigte ihn, die lieblichen Träume seines Inneren zu lebendigen Bildern zu gestalten und in ihnen zu schwelgen; sie gewährte ihm die Mittel, durch leichte Anstrengung seinem Hange zu Prunk und Wohlleben nachzugehen. Immerhin mochte ihm „die Fähigkeit abgehen, mit der Rechnung fertig zu werden;" reichlich, ja, unerschöpflich strömte ihm die Quelle der Erfindung, jeden Ausfall zu decken, ihn durch das immer erneute Bewußtseyn seiner Meisterschaft, durch den Beifall seiner Mitlebenden zu erquicken und zu stärken. Es that ihm wohl, sich „le premier homme du monde" nennen zu hören; eine Ehre setzte er darin, wenn man ihm nachrühmte, „er führe sich mehr als ein Cavalier auf denn als ein Musicus;" konnte er nur seinen Staat treiben „mit verbrämten Kleidern, mit zwei Dienern in

Aurora-Liberey", konnte er nur Ergötzliches schaffen für sich selber und seine Zeitgenossen, so war wenig daran gelegen, ob er über das Hervorgebrachte auch nach Kunstform zu reden oder davon Rechenschaft zu geben wisse. Aber im Staate sollte ihm Niemand als Nebenbuhler entgegentreten, und Mattheson hieß ihn eine Weile lang spöttisch „die weiße Cravatte", da seine Wäscherin denselben etwas glänzender und weißer ausstaffirt hatte als ihn selber. Wem aber sollen wir diesen Mattheson vergleichen? Kaum, scheint es, können wir ihn treffender bezeichnen, als wenn wir hinweisen auf Claus Zettel den Weber, der am liebsten jede Rolle gespielt hätte, geseufzt als verliebter Pyramus, geflötet als zarte Thisbe, gebrüllt als rauher Löwe, „daß es einem Menschen wohl thäte im Leibe." Als Mädchen verkleidet betritt er in Kiel zuerst mit den Hamburger Operisten den Schauplatz; wie anmuthig weiß er sich zu gebehrden, so daß „wegen des Geschlechtes manche Wette gewonnen oder verloren wird." Dann erntet er Lorbeern als Operncomponist; aber er will zugleich in Heldengestalt auf der Bühne glänzen und auch am Claviere als leitender Geist, so weit es möglich ist, Sänger und Spieler beherrschen. Und welch' ein Schauspieler, welch' ein Sänger gewesen zu seyn rühmt er sich! Als Mutius Scävola in seiner Oper Porsenna erregt er mit innerem Behagen „ein allgemeines, doch bald gestilletes Entsetzen" durch seinen Handbrand; als Antonius in seiner und Feustkings Cleopatra „ahmet er die Person des Antonius so natürlich nach, daß die Zuschauer bei der verstellten Selbstentleibung ein lautes Geschrei erheben." Jener Selbstmord aber ereignet sich wohl eine halbe Stunde vor dem Beschlusse des Singspieles; darum will er nach dieser Action als ein vom Tode Erstandener in seidenem Staatskleide und der Wolkenperücke herrschend im Orchester sitzen „und das übrige selbst accompagniren." Händel, der das Ganze leitet, weigert ihm die Stelle, beide gerathen darüber auf öffentlichem Markte bei einer Menge von Zuschauern in einen Zweikampf, der zum Glücke dadurch endet, daß dem erzürnten Tonsetzer die Klinge auf einem breiten metallenen Rockknopfe seines Gegners zerspringt. So hat er denn, der Heldenrolle entkleidet, noch als Held sich gehalten und gesiegt, und bald sind beide wiederum „bessere Freunde geworden als vorhin." Wie schmeichelt es ihm, als er im Jahre 1706 von dem englischen Residenten Johann von Wich „mit dem Character, der wirklichen Verrichtung und den Einkünften" eines Legationssecretärs beehrt wird, nachdem er ein Jahr zuvor, in einer Oper Händels, den Nero „mit Nachdruck" vorgestellt und von der Schaubühne seinen ordentlichen Abschied genommen hatte. Immer ist es aber noch sein Behagen und sein Ruhm, mancherlei Rollen gewachsen zu seyn. Von seinem Willen nur hätte es abgehangen, ein Keiser, ja, ein Händel zu seyn. Als Keiser durch einen Fall den kleinen Finger der rechten Hand zerbrochen hatte, mußte Mattheson verschiedene Sachen, „absonderlich eine große Cantate" für ihn machen. Der gefeierte Meister setzt seinen Namen dazu; wer hätte das untergeschobene Kind nicht für dessen wahres, eigenes halten sollen? Händel, als er um 1703 nach Hamburg kam, setzte — wir vernahmen es schon — „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten; bald aber wurde er durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzet." Wem verdankte er dieses als eben Mattheson, der dort, agirend und componirend, als Stern erster Größe glänzte und ihm „gegen Eröffnung einiger Contrapunctgriffe im dramatischen Style keine geringe Dienste that?" Wem war er seine besten Einfälle schuldig als eben diesem Allvermögenden? denn „man vermeinte nicht unbillig, als Händels Agrippina das Hamburgische Theater zierte, verschiedene, den Originalien gänzlich ähnliche

Nachahmungen aus Matthesons Porsenna daran wahrzunehmen." Wie aber erst zeigt sich dieser, den wir eben den Allvermögenden genannt, als solcher, da im Jahre 1716 ihm die Mittel gewährt sind, einen umfänglichen Garten vor der Stadt zu kaufen und darauf „ein neues Gebäude zu componiren", um es zu vermiethen; als er vor dem Czar Peter eine Oper aufführt; als ihm die Untersuchung der Papiere eines in Hamburg verhafteten Anhängers des Prätendenten übertragen wird; als er so im Umsehen bald Baumeister, bald Musicus, bald Politicus seyn kann. Mit welchem herzlichen Behagen schickt er sich an, in einer kleinen Probe zu zeigen, wie heute Stein und Kalk, morgen Klang und Sang, übermorgen Thron und Kron eines arbeitsamen Mannes Vorwürfe gewesen sind. Und das geschahe nicht — so versichert er uns — zu gewissen, bestimmten Zeiten, sondern mehrentheils unvermuthlich, wenn z. E. etliche ausgebliebene Posten auf einmal ankamen oder etwa ein Expresser anlangte. — „Fort mit den Noten! Weg mit der Bleischnur! Die eine Cypher dort her! um geheime Schriften aufzulösen; die andere auf jenem langen Tische ausgebreitet, um mit dergleichen Schriften wieder zu antworten; alles hernach fein ins Reine gebracht, datirt, subscribirt, paraphirt, rubricirt, numerirt, protocollirt, registrirt, sauber gefalten, fest gepackt, wohl versiegelt, gehörig adressirt, sicher spedirt, den Boten instruirt, O ha! — Fügte es sich dann, daß solche hochgebotene Arbeit bald ihre Endschaft erreichte (wiewohl sie auch bei anderen Umständen nicht selten statt Stunden und Tage so viele Wochen und Monate erforderte) und der Staatscourier mit seinem wichtigen Briefbündel über Hals und Kopf abgefertigt war; ach, wie ruhig ließen sich dann die Fächer abmessen; ja, wie süß lächelte nicht ein halbfertiger Satz von Gamben und Traversen, den irgend eine Püchon oder ein Campioli singen sollte? Die Sichtbarkeit der angenehmen Melodie und säuselnden Harmonie auf dem bloßen Papiere lockte schon aus dem schmelzenden Herzen das beträchtliche Wort des Clinias: mansuc-fio."

Und nun dem sinnlichen, erfindungsreichen Keiser, dem Alles wollenden, seiner Meinung nach überall auf der Höhe stehenden Mattheson gegenüber, wie anders erscheint Händel! Die Thätigkeit seines Geistes ist ganz nach Innen gerichtet, um den Reichthum bedeutsamer Tonbilder, der dort in verschlossener Knospe ruht, zu entfalten. Die eitle Selbstbespiegelung, das unruhige Hin- und Hertreiben nach Außen seines Genossen Mattheson, wie der meisten seiner Mitlebenden, reizt ihn deshalb auf zu gutmüthigem Spotte; unter so ausbündigen rührigen Künstlern ist es wohl einmal eine Auszeichnung, Nichts zu können. Er übernimmt die andere Violine im Opernorchester und stellt sich „mit dürrem Scherze, als ob er nicht auf fünf zählen könne;" er läßt sich lange bereden, die Stelle des Clavierspielers zu vertreten, und dann beweist er sich als ein Mann, ohne daß es Jemand vermuthet hätte, versichert auch der feine Mattheson, ihm habe die nur verhüllte Meisterschaft seines Freundes nicht entgehen können. Von der Stelle jedoch, die er nun erworben, vermag auch der zürnende Blick des vom Tode erstandenen Componisten ihn nicht zu vertreiben; er läßt es darauf ankommen, daß sein ruhig-ernstes Verharren diesen zu wörtlichen und thätlichen Beleidigungen hinreißt, ja, einen kurzen Zweikampf veranlaßt. Er ist nicht eitel, aber stolz; denn er fühlt, daß eine Welt in seinem Innern lebt und nach Gestaltung ringt, und im Bewußtseyn eines so herrlichen Pfundes, seines ernsten Strebens würdig damit zu wuchern, muß ihm das Treiben derer geringe vorkommen, die nur dahin gerichtet sind, ihre äußere Erscheinung in der Welt geltend zu machen. Auch hochmüthig ist er nicht; die zudringliche Eitelkeit, die aufgeblasene Unwissenheit weist er nicht vornehm ablehnend

zurück, sondern entschieden, rauh, zufahrend, oder mit dem treffendsten Witze, der glücklichsten Laune. Was er innerlich bildet, soll auch, durch menschliche Kräfte verkörpert, äußerlich dastehen können; darum erwägt er sorgsam und verständig die ihm jedesmal zu Gebote stehenden Mittel, und weiß durch überwiegende Persönlichkeit, durch die Scheu, welche sie einflößt, einen jeden zu befähigen, daß er das Höchste leiste, was seine Kräfte nur vermögen. Aber wenn Eigensinn, Trägheit und Laune ihm entgegentreten und das Bild verzerren oder auslöschen wollen, das er in ächter Begeisterung, in verständiger Handhabung wohlerkannter Mittel geschaffen, dann entbrennt sein Zorn, denn er ist verletzt in dem innersten Heiligthume seines Wesens. Dann ergreift sein gewaltiger Arm die Sängerin, den eigensinnigen Teufel; er nennt sich selber Beelzebub, den obersten der Teufel, und droht, sie aus dem Fenster zu werfen; dann herrscht er mit zornglühendem Antlitz dem launenhaften Sänger zu: du Hund, muß ich nicht besser wissen als du, was du singen kannst? Gewöhnlich ist sein Blick finster und ernst, denn er arbeitet fortwährend im Innern und selten also lacht er; aber sein Lächeln bricht hervor wie die Sonne durch finstere Wolken, und Geist, Witz, die liebenswürdigste Freundlichkeit strahlt dann hervor aus seinen belebten Zügen. Und leitet er die Aufführungen seiner Werke, dann lebt Alles an ihm, wie ein Feldherr an der Spitze seines Heeres steht er da, und selbst ohne daß man sein Antlitz sieht, verkündet ein gewisser Schwung seiner großen, weißen Lockenperücke seine Zufriedenheit mit den wohlgelungenen Anstrengungen der Sänger und Spieler.

Nur einer dieser drei, der jüngste unter ihnen und damals der wenigst Gefeierte, lebt in seinen Werken noch fort in unsern Tagen, erhebend, begeisternd; die der andern beiden sind den Sammlern und Forschern heimgefallen. Denn nur dem, der mit voller Hingebung der Kunst anhängt in heiliger Liebe, thut sie auch ihre tiefsten Geheimnisse kund, nicht dem, der neben ihr noch etwas Anderes sucht, der nur mit ihr prunken will, nicht dem, der lüstern ihrer begehrt gleich einer reizenden Buhlerin. Möge sie auf jenen auch einen Abglanz ihres Lichtes werfen, er gleicht dem glühenden aber bald verschwindenden Schimmer der Abendröthe, dem allgemach tiefes Dunkel folgt; möge dieser auch das Bild umfassen, dem seine Arme sich öffnen, was sie halten, ist eben nur wonach sie begehrten. Allein der irdische, verlockende Reiz, und scheine er unverwüstlich, verfällt und verwittert, und nur da lebt das Bild der Geliebten in ewig jungfräulicher Blüthe unvergänglich fort, wo das Ziel der Sehnsucht ein Anderes war als das Vergängliche.

So sehr nun auch jeder von diesen Männern ein Anderer war als seine beiden Gefährten, so verschieden das Ziel, das sie verfolgten; Eines verband sie dennoch in jenen Tagen zu gemeinsamem Wirken, einen jeden in seinem Sinne; ihre Neigung zu dem musikalischen Drama und seinen Formen. Darüber war bei ihnen damals kein Zweifel, daß — nach Hunolds, ihres Zeitgenossen, Worten — in der Opera, „dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse“, und eben deshalb sollte die Tonkunst in der Kirche zu Gottes Ehre einer gleichen Vortrefflichkeit so viel als möglich theilhaft werden, und dazu leisteten die Dichter jener Tage auf das Willigste hülfreiche Hand.

Wir haben schon zuvor gesehen, wie in dem geistlichen Liede das empfindsam-Grüblerische vorherrschend geworden, wie einzelne geistliche Dichter im Einverständnisse mit ihren Sängern durch ganze Reihen von Liedern es absichtlich vorwalten ließen; so Johann Rudolf Ahle und seine Dichter in den Sonntagsandachten. Eben hieran ließ nun die Übertragung der in der Oper allgemach eigen-

thümlich ausgebildeten Gesangsformen, des Recitativs, der Arie, des Duetts, auf den geistlichen Kunstgesang am leichtesten sich knüpfen, wenn nur die Liedform aufgegeben oder doch in ihrer Anwendung beschränkt wurde, die jener Zeit zu dem Wesen desselben nicht unbedingt zu gehören schien. Auf diesem Wege ging nun eine neue Gestalt des kirchlichen Kunstgesanges hervor. Ein Spruch aus dem Fest- oder Sonntags-Evangelium — Dictum, Gottes Wort — bildet jetzt den Kern jeder kirchlich-musikalischen Feier; mit ihm wird das Ganze begonnen und meist auch geschlossen. Die Stimme der Kirche, ihr Lobgesang, ihr Gebet, tritt demselben gegenüber in den zum Choralgesange geweihten, frommen Liedern angeeigneten Volkstönen; Empfindungen, Betrachtungen, Erwägungen, die an Beides sich knüpfen, sind hindurchgewoben, zwar in rhythmische, doch frei gereimte Zeilen gefaßt, damit der Tonsetzer nach Gutdünken mit ihnen schalten, die beliebten neuen Formen auf sie übertragen könne. Die Alleinherrschaft des biblischen Spruches oder des Liedes im kirchlichen Kunstgesange, das Gespräch des Schriftwortes mit dem Schriftworte, des einen geistlichen Liedes mit dem andern und beider unter sich, hörte auf, die daran geknüpften Formen schienen nicht mehr genügend; der Kunstgesang der evangelischen Kirche, um die Formen des musikalischen Drama sich anzueignen, begann in den allgemeinen Umrissen seiner Gestalt um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Predigt zum Vorbilde zu wählen. Das Schriftwort, motetten- oder concerthaft gefaßt, bildete den Text, Recitative, Arien, Duetten predigten darüber; als Vertreter der Gemeine blieb das Kirchenlied stehen, im Verlaufe der Zeit immer weniger lebendig eingreifend, im Satze auch bald vernachlässigt, je mehr die fremden, theatralischen Formen die Hauptsache wurden und das Bestreben dahin ging, durch Mannichfaltigkeit ihrer Ausbildung die Hörer zu ergötzen und die eigne Erfindungsgabe und Kunstfertigkeit an den Tag zu legen.

Einen noch weiter gehenden Versuch wagte Reinhard Keiser im Vereine mit Hunold-Menantes. In den „theatralischen, galanten, verliebten und satyrischen“ Gedichten dieses letzten, die mit Zugabe einiger geistlichen Dichtungen im Jahre 1706 zuerst in Hamburg erschienen, findet sich eine Passion unter dem Titel: „Der blutige und sterbende Jesus“ mit dem Bemerken, sie sei in der stillen Woche 1704 Montags und Mittwochs zur Vesperzeit durch Reinhard Keiser aufgeführt worden. Diese Passion weicht nun von der bisher üblichen Form solcher Musiken bedeutend ab. Der Evangelist fehlt: Sprüche der heiligen Schrift oder Kirchengesänge sind nirgend eingewoben; dagegen nehmen drei Cantaten oder sogenannte Soliloquia eine bedeutende Stelle ein: die Klagen der Maria, die Thränen Petri und ein sehnsüchtiger Liebesgesang der Tochter Zion, dem hohen Liede nachgebildet. Über diese Neuerung hält der Dichter doch nöthig, sich zu rechtfertigen. „So man diese Passion (sagt er) nach Art der andern einrichten wollen, würde man die Entschuldigung seiner Unvollkommenheit nicht nöthig haben, weil man sodann durch den Evangelisten und aus Büchern gezogene geistliche Gesänge sich helfen können. Allein so hat man gemeinet, dieses Leiden, welches wir ohnedies nicht lebhaft genug in unsere Herzen bilden können, bei dieser heiligen Zeit nachdrücklicher vorzustellen, wenn man es durchaus in Versen, und sonder Evangelisten, gleich wie die italienische sogenannte Oratorien abfaßte, daß alles auf einander aus sich selber fließet ꝛc. Es ist ja verhoffentlich keine Sünde, wenn einer im Namen des Evangelisten nicht mitsinget, sondern statt daß dieser saget: die Jünger sprachen den Lobgesang nach dem Abendmahle, solches die Jünger selber thun, um durch eine schöne Musik einen bessern Nachdruck in den Herzen wahrzunehmen. Denn der Evangelist würde, wenn man

ihn da eingeführet, fast alles allein gesungen haben, da doch eine Abwechslung schöner Stimmen, die zu Gottes Ehre gewidmet seyn sollen, so anmuthig ist als untadelhaft." Daß die neue Form der gewöhnlichen Fest- und Sonntagsmusiken damals erheblichen Widerspruch erfahren, habe ich nicht finden können; Keisers und Hunolds Neuerung dagegen konnte, des Dichters Rechtfertigung ungeachtet, der Rüge nicht entgehen. Der Verfasser der „geheimen Nachrichten" aus dem Leben des letzten erzählt uns, jene Passion sei in der Domkirche zu Hamburg abgesungen worden und der Dichter habe deshalb beinahe mit dem Pastor Büssing Händel bekommen. „Dieser konnte (heißt es an dem angeführten Orte) die theatralische Musik, und insonderheit, daß der Evangelist nicht mitsang, nicht leiden, schmähete von der Kanzel auf den Autorem und Componisten. Doch hat man sich nicht daran gekehret. Die Domherrn, so große Liebhaber der Musik, haben mehr dergleichen Stücke, ohne den eifrigen Herrn zu fragen, aufführen lassen. Herrn Menantes aber kam es lächerlich für, daß, was seine weltlichen Einfälle in dem allerersten Theile seiner Gedichte an einigen Örtern verdienet, solches unschuldig auf seine geistliche Arbeit gerathen." Diese letzten Bemerkungen sind 1731 geschrieben, 27 Jahre nach jenem Ereignisse, und wir dürfen daraus nicht folgern, daß die Neuerung, von der wir reden, den ihr entgegengesetzten Widerstand so schnell und leicht überwunden habe, als der Berichterstatter vorauszusetzen scheint. Die Stimme geistlicher Eiferer war damals keineswegs machtlos in Hamburg, die pietistischen Wirren hatten vielmehr dort fast eine lebhaftere Aufregung hervorgerufen als sonst irgendwo, die noch um die Zeit, die uns jetzt beschäftigt, ja selbst einige Jahre später, in ihren Nachwirkungen empfunden wurde. Die Zeit der gewaltsamsten Bewegung traf innerhalb der Jahre 1687 bis 1694. Mehre Anhänger und Freunde Speners unter Hamburgs Geistlichen, Horb, Speners Schwager, Winkler, Hinkelmann, Pastoren an der Nicolai-, Michaelis- und Katharinenkirche, suchten in dem Geiste jenes berühmten Kirchenlehrers, ihres verehrten Vorbildes, für eine das Leben mehr unmittelbar ergreifende, thätige Frömmigkeit zu wirken. Ihnen stellte sich Johann Friedrich Meyer entgegen, vormals Lehrer der Gottesgelahrtheit zu Wittenberg, sodann Pastor an St. Jacobi zu Hamburg. Durch feurige Beredsamkeit wußte er eine Parthei sich zu bilden, durch unbezwingliche Heftigkeit sie zu entflammen, durch unbeugsamen Starrsinn sie zusammenzuhalten; eine Parthei, welche den Buchstaben der symbolischen Bücher streng verfocht, alle Änderungen in Kirchenceremonien und sonstige Neuerungen verdammte und von den sogenannten pietistischen Geistlichen sogar einen schriftlichen Revers forderte, sich aller dergleichen zu enthalten. Die heftigste, nur eine kleine Weile lang gestillte Aufregung der Gemüther war die Folge solcher Schritte. Wie es für die leicht gereizte Menge nur eines Losungswortes bedarf, damit sie in Flammen ausbreche gegen alle ihren Partheihäuptern Entgegenstehende; wie den fanatisch Erregten Hartnäckigkeit und Eigensinn ihrer Führer, gegen die Regierenden gerichtet, nur zu oft als jener fromme Heldenmuth erscheint, der Gott mehr gehorche als den Menschen; so war einerseits alles vermittelnde Einschreiten des Rathes vergebens, andrerseits wuchs der leidenschaftliche Haß und Trotz in Meyers Anhängern bis zu einer bedenklichen Höhe. Ungestüm verlangten sie von dem Rathe Horbs Vertreibung, da er eine Disputation mit seinem Gegner abgelehnt habe; in allen seinen Amtsverrichtungen in- und außerhalb der Kirche störten und verunglimpften sie jenen gehaßten, vermeintlichen Irrlehrer auf das Gröblichste und zwangen ihn zu heimlicher Entfernung aus der Stadt. Die Versuche seiner Gemeine, ihren geliebten Hirten wieder zu erhalten, die Gegenwirkungen Meyers, zumal dessen wüthende Ausfälle von der Kanzel, veranlaßten endlich

einen förmlichen Aufruhr, durch welchen auch Horbs Gattin aus der Stadt zu weichen genöthigt wurde. Zuletzt mußte man sogar das Ansehen des Reichsoberhauptes in Anspruch nehmen; Meyer entging der gegen ihn eingeleiteten Untersuchung nur durch einen auswärtigen Ruf, und noch bis um 1708 wirkte die von ihm angefachte Flamme verderblich fort, so daß endlich nur fremde Kriegsvölker die begonnene Unruhe dämpfen konnten, der Prediger Krumpholz aber, Meyers Anhänger, abgesetzt und bis an sein Ende zu Hameln in gefänglicher Haft behalten wurde.

Bei einer so gewaltsamen, damals noch ungestillten Aufregung der Gemüther, die durch offenen, beharrlichen Widerstand gegen einen geistlichen Eiferer leicht auf die verderblichste Weise hätte gesteigert werden und neue Wirren hervorbringen können, ist wohl vorauszusetzen, daß die Neuerung, von der wir reden, nicht sofort habe Wurzel fassen können, wenn allerdings auch eine neue Richtung allgemach durch sie angebahnt wurde. Wir werden also Menantes' Lebensbeschreiber so zu verstehen haben, daß sie, obwohl heftig angefochten, nach Verlauf einiger Zeit dennoch siegreich die Oberhand behalten habe. Es mag dazu wohl auch beigetragen haben, daß, eben vielleicht auf Veranlassung dieses Versuches von Hunold und Keiser, den Passionsmusiken eine andere Gestalt zu geben, der in Hamburg hochgeachtete Rathsherr, Licentiat Brockes, mit einem musikalischen Gedichte von gleicher Bestimmung auftrat, das zu einer Vermittlung wohl geeignet war. Allerdings war das Ganze dramatisch abgefaßt und der „Soliloquia" der mithandelnden Personen waren nicht wenige: Christi auf dem Ölberge; des Petrus in seinem Falle und seiner Reue; des verzweifelten Judas; Maria's unter dem Kreuze ꝛc. Allein der Evangelist war beibehalten — nicht mit dem reinen Worte der Schrift, das keinem der Singenden in den Mund gelegt war — und er diente dazu, durch Erzählung die Lücken zwischen den einzelnen aus der Leidensgeschichte vorgeführten Bildern auszufüllen; diesen Bildern aber waren fromme Erwägungen und Betrachtungen in gleicher Form gegenübergestellt, mit denen zwei allegorische Personen auftraten, die Tochter Zion und die gläubige Seele, wie denn endlich an geeigneter Stelle auch die christliche Kirche in vollem Chore einzelne angemessene Strophen aus Kirchenliedern hören ließ. Diese Passion, damals allgemein als ein Meisterwerk bewundert und von der wir späterhin ausführlicher werden zu reden haben, wählte sich Keiser als Aufgabe, und sie wurde in der stillen Woche der Jahre 1712 und 1713 aufgeführt, wie wir aus der Aufschrift der im Jahre 1714 daraus abgedruckten „auserlesenen soliloquia" ersehen; ein Jahr nachher ließ er den von ihm in Musik gesetzten „verurtheilten und gekreuzigten Jesus" Johann Ulrich Königs folgen, von dem 1715 ein ähnlicher Auszug gedruckt ist unter dem Titel: „Selige Erlösungsgedanken". Doch scheinen diese Aufführungen keine kirchlichen gewesen zu seyn. Musiken solcher Art, in dramatischer Fassung, mit großen ausgeführten Scenen (wie wir jetzt dasjenige nennen würden, was man damals soliloquia hieß) erforderten die Mitwirkung wohlgeschulter Sänger und namentlich Sängerinnen, die damalige Sitte untersagte aber noch die Mitwirkung der Frauen bei der Ausführung großer Musikwerke in der Kirche. So lange man sich strenge an das Wort der Schrift hielt, so lange Choral- und Chormusik die Hauptsache blieben bei dem sonntäglichen musikalischen Gottesdienste, konnte das Beengende einer solchen Ausschließung weniger fühlbar seyn, ja, selbst da noch konnte sie weniger störend hervortreten, als die Form der Arie in solchen Kirchenmusiken, nach dem Vorbilde der Oper in ihren Anfängen, der des Liedes noch mehr sich näherte. Hier konnte man überhaupt, da nicht bestimmte Personen darzustellen waren, die hohen Stimmen übergehend, sich der männlichen in verschiedenem Umfange

nach Willkühr bedienen. In Behandlung und Besetzung der Chöre ging man den bisher gewohnten Weg fort und bei dem Vortrage der Leidensgeschichte nach herkömmlicher Art entbehrte man weibliche Stimmen zur Vertretung vorkommender Frauen entweder gar nicht, oder konnte sie leicht durch Knabenstimmen ersetzen, da die Theilnahme von Frauen als Mitredender bei jener heiligen Begebenheit auf nur wenige Worte sich beschränkt. Ein Anderes war es bei Aufgaben, wie Keiser nunmehr sie sich gestellt hatte. Bei seiner früheren Passion nach Hunolds Dichtung, deren Musik wir nicht mehr besitzen, wird er nach den Kräften sich gerichtet haben, die ihm damals zu Gebote standen, auch mag es wohl seyn, daß darunter eine „klare, durchdringende, hohe Discantstimme" sich befunden hat, wie Mattheson sich rühmt sie besessen zu haben, als er weibliche Rollen auf dem Theater zu Kiel ausführte. Als aber in den „Soliloquien" der Oper Recitativ und Arie größere Ausdehnung, Breite und Ausführung gewann und man in dieser Form beides auch in die Kirche einführen wollte, entsprachen die bisherigen Mittel nicht länger. Bei einer den Opern ähnlichen freien dramatischen Behandlung biblischer Geschichten mußte, wie des Dichters, so zumeist auch des Tonkünstlers Streben dahin gehen, durch Theilnahme trefflicher, für den Einzelgesang bis zur Meisterschaft ausgebildeter hoher Stimmen die Gesammtwirkung zu erhöhen, und eine Ausbildung solcher Art ist im zarten Knabenalter selten möglich, gar nicht einmal zu gedenken der abgehenden Tiefe des Verständnisses im Gefühle, durch welche der sonst auch schulgerechte Vortrag erst Leben gewinnt. Keiser, der Brockes' Passion in diesem neuen Sinne gefaßt und gesetzt hatte und in gleicher Art fortfuhr, geistliche Aufgaben zu behandeln, hat ohne Zweifel die Theilnahme solcher Stimmen bei den Aufführungen seiner Werke sich nicht entgehen lassen, aber in der Kirche glaubte er, bei dem Mangel einer amtlichen Stellung an derselben, nicht wagen zu dürfen, mit Frauen aufzutreten; ihm, dem Genußliebenden, das Störende, Ungemächliche Abwehrendem lag jene Kühnheit fern, welche der Sitte zu trotzen unternimmt. Er hat daher wohl seine beiden erwähnten Passionsmusiken zuerst mit Hülfe des Opernpersonals, dem er damals vorstand, als eine während der Leidenszeit vergönnte andächtige Erholung außerhalb der Kirche aufgeführt.

Allein Mattheson, sein Genosse, hatte an jenen Aufführungen gar wohl erkannt, welcher Vortheil bei geistlichen Musiken der neuen Art durch Anwendung solcher Kräfte auch in der Kirche erwachsen könne, und kühner als sein sinnlicher, den Verdruß scheuender Freund, versuchte er, durch die bisherige Gewohnheit zu brechen. Er hatte am 21sten November 1715 kraft einer, drei Monate zuvor ihm ertheilten Anwartschaft von der „Vicaria tertia ad Altare Sanctae Catharinae in Petro" Besitz genommen, dem Domcapitel zu Hamburg geschworen und so die obere Leitung der Musik im dortigen Dome übernommen. Am 12ten December trug man ihm auf, eine vollstimmige Kirchenmusik an dem bevorstehenden Weihnachtsfeste anzustellen, und dazu bediente er sich der Theilnahme der Opernsängerinnen Rischmüller, Schwarz und Schober. Sein kecker Versuch gelang, allein er stand klüglich an, ihn sofort zu wiederholen. Erst im folgenden Jahre — am 17ten September 1716 — als er Musik im Dome hielt, führte er Keisers Gattin auf das Chor, „welches (setzt er hinzu) außer obigem Exempel — dem eben erwähnten — zuvor in keiner hamburgischen Kirche geschehen war, daß ein Frauenzimmer mit musicirt hätte, hinführo aber im Dome allemal bei meiner Zeit geschahe." Was wir von Kirchenmusiken in dramatischer Form kennen (damals schon Oratorien genannt, obgleich man dieser Bezeichnung in sehr allgemeiner und schwankender Bedeutung sich bediente) rührt aus der

letzten Hälfte der ersten zehn Jahre des 18ten Jahrhunderts her; eine rasche Folge derselben beginnt jedoch überall erst mit dem Jahre 1716, zum sichern Zeichen, daß nur die Beseitigung einer damals allgemeinen Sitte nächst dem beschwichtigten Eifer geistlicher Oberen ihnen die Bahn brechen konnte. Mattheson trat zuerst in jenem Jahre auf, und eine Reihe von zwanzig großen Oratorien zählt er selber in seiner Lebensbeschreibung uns her, die in den folgenden Jahren von ihm aufgeführt wurden bis 1728, wo er wegen Schwäche des Gehörs und einiger Mißhelligkeiten mit den Sängern seines Amtes als Chordirektor entlassen und durch Reinhard Keiser ersetzt wurde. Er selber berichtet uns: am 26sten September 1717 habe er zum Dankfeste wegen der türkischen Niederlage den siegenden Gideon und hernach am 31sten October den reformirenden Johannem auf das zweite lutherische Jubelfest „nachdrücklich vorgestellet;" im Februar 1718 habe er die berühmte Brockesische Passion in die Musik gebracht und sei deswegen von dem Verfasser dieser auserlesenen Worte am 19ten desselben Monats eines Besuches gewürdiget worden. „Am Palmsonntage (heißt es dann weiter) führte oberwähntes Passionsoratorium mit dem Beifalle vieler tausend Zuhörer, sehr stark besetzt, im Dome auf; den dritten Osterfeiertag darauf erfolgte ein anderes. Man muß nicht meinen, daß dieses Wesen aus gewöhnlichen Kirchenstücken bestehet, sondern Alles ist dramatisch abgefaßt und von ziemlichem Umfange, wie ein völliger Actus; Partituren zu 20, 30 und mehr Bogen. Es ist auch um diese Zeit bemerket worden, daß bei Haltung einer solchen Musik wenigstens dreimal so viel als sonst in den Gotteskasten gekommen ist." Aber nicht in Hamburg allein, auch in dem übrigen Theile Niedersachsens erscheinen seit 1716 bei dem sonn- und festtäglichen musikalischen Gottesdienste häufiger dramatische, mindestens in Gesprächsform abgefaßte Darstellungen von Begebenheiten biblischer Geschichte, mehr oder weniger ausgeführt nach freier Willkühr des Dichters, der sich selbsterfundener allegorischer Personen bedient, um die Bedeutung des Dargestellten auszusprechen. Dieses tritt, nur dem Stoffe nicht dem Worte nach biblisch, an die Stelle des „Dictum", des Schriftspruches der gewöhnlichen Kirchenmusiken; in jenen Allegorieen werden die allgemeinen Betrachtungen, die dort um jenes sich reihen, persönlicher. Am gewöhnlichsten wurden solche Darstellungen um die Advents- und Fastenzeit mit dem Gottesdienste verbunden, auch wohl auf eine Reihe von Sonntagen vertheilt.

So hörte man im Jahre 1716 bei der gewöhnlichen Abendmusik zu St. Marien in Lübeck ein von Brandenburg gedichtetes Oratorium: „Der streitbare und siegende Gideon, Richter von Israel", in fünf Abschnitten, auf den 23sten und 24sten Sonntag nach Trinitatis und den 2ten bis 4ten Adventssonntag vertheilt; in diesen 5 Abschnitten stellte man nach einander Gideons Beruf dar, seinen Gehorsam, seine Zurüstung, Widerwärtigkeit und Gerechtigkeit. Eine „gottliebende Seele" ließ an den Ruhepunkten der Handlung mit frommen Betrachtungen sich hören; in Chorälen trat die Gemeine oder doch der sie vertretende Sängerchor, theilnehmend und die kirchliche Stimmung bewahrend, hinzu. Auf ganz ähnliche Weise wurde im folgenden Jahre 1717 „der unglückliche Überwinder Jephtah" desselben Dichters in eben der Kirche gehört, auf den 25sten und 26sten Trinitatis- und drei Adventssonntage vertheilt. Die gottliebende Seele sucht auch hier eine fromme Lehre aus der Darstellung zu ziehen und sie den Zuhörern einzuprägen. Es ist die Thorheit unbesonnener Gelübde und ihre Ungültigkeit vor Gott, worüber sie in folgenden Worten sich ausspricht:

Ein selbsterwählter Gottesdienst,
Von unserm eignen Witz ersonnen,
Ist, ob er treu gemeint, doch nicht von Fehlern frei,
Und hat noch nie den Preis gewonnen,
Daß er dem Herrn gefällig sei.

Um die Zeit der wichtigen und erfolgreichen Neuerung, von der wir geredet, der Anwendung weiblicher Stimmen bei kirchlichen Musikaufführungen, weilte Händel schon seit einer Reihe von Jahren nicht mehr in Hamburg, das er bereits mit dem Ausgange des Jahres 1709, wie wir wissen, verlassen hatte. Allein auch er, obgleich einer festen Stellung entbehrend und nur durch Unterricht-Geben, durch Arbeiten für das Theater, durch Herausgabe einzelner Werke von geringerem Umfange seinen Unterhalt in Hamburg gewinnend, arbeitete dort Manches für die Kirche in dramatischer Form und trug zu deren wachsender Beliebtheit dadurch bei. Es sind drei Oratorien dieser Art, die wir von ihm besitzen und die wir aus inneren Gründen in die Zeit zwischen 1705 bis 1709 setzen müssen. Die beiden älteren unter ihnen: „Der ungerathene Sohn", für den 3ten Sonntag nach Trinitatis bestimmt, und „Die Erlösung des Volkes Gottes aus Ägypten, oder der Durchgang der Kinder Israel durch das rothe Meer", für den Tag Johannis des Täufers, zeigen, zumal in der Behandlung der Chöre, den zwar geistvollen, aber noch weniger selbständigen Meister, und da der Einzelgesang der tieferen Stimme bei ihnen vorwaltet, auch den durch die ihm zu Gebote stehenden Mittel noch beschränkten. Größere Einheit und Selbständigkeit zeigt sich in dem dritten, einer Passionscantate, die, durch die Worte des Evangelisten: „Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn" eingeleitet, sodann eine Arie folgen läßt:

Unsre Bosheit ohne Zahl
Fühlt der Heiland, der Gerechte,
Mehr als selbst die frechen Knechte
Peitschenstreich und Geißelqual!

An die ältere Form solcher Musiken schließt sich diese Cantate dadurch, daß dem Evangelisten mit dem Worte der Schrift durchaus die Erzählung der heiligen Begebenheit anvertraut ist, aus der die darin redend Eingeführten sodann selbständig und persönlich hervortreten; dazwischen aber sind fromme Betrachtungen eingeschaltet, bald dieser bald jener Singstimme, die meisten und ausführlichsten aber den drei tieferen zugetheilt, ohne diese durch ihnen gegebene Benennungen persönlich zu machen. Die durchweg fünfstimmigen Chöre sind mit Sorgfalt ausgearbeitet und lassen den gereifteren Meister erkennen; Choräle fehlen ganz. Daß die beiden zuerst genannten Oratorien seinem Hamburger Aufenthalte angehören, ist ihrer innern Beschaffenheit zufolge nicht zu bezweifeln, nur die Passionscantate könnte man für ein von England aus nach Hamburg gesendetes Werk halten, wie denn Händel, nach Matthesons Zeugnisse, Brockes' Passionsoratorium in England gesetzt und „in einer ungemein eng geschriebenen Partitur" auf der Post nach Hamburg geschickt hat (1716). Allein bei diesem Werke galt es, sich an einer Dichtung zu zeigen und zu bewähren, die man damals allgemein für ein hohes

Meisterwerk hielt, zumal weil sie, die ältere Form der Passionsmusiken so viel als möglich bewahrend, dennoch dabei die Freiheit des Dichters zu wahren wußte, dem Tonkünstler aber die reichste Gelegenheit bot, auch auf diesem Gebiete mit demjenigen hervorzutreten, was in der Oper damals allgemein entzückte. Eine solche Aufgabe sich zu stellen, und namentlich Keiser gegenüber, der, von allen der Erste, sie gelöst hatte, war ein Unternehmen, wohl würdig des Beginnens während der Trennung vom Vaterlande, das vollendete Werk aber ganz dazu angethan, es diesem und dem verehrten Dichter zu widmen. Jene andere Passion, das Werk eines unbekannten Poeten, noch ganz die ältere Gestalt tragend und nur durchwoben mit den um den Anfang des Jahrhunderts beliebt gewordenen, die Anwendung der Operformen sichernden Betrachtungen, läßt schon deshalb die Vermuthung entstehen, sie sei in Hamburg selbst gearbeitet und nicht später dahin gesandt. Vor Matthesons Richterstuhl hatte sie übrigens wenig Gnade gefunden; in seiner Critica musica stellt er sie sogar auf als ein Beispiel, wie ein solches Werk **nicht** einzurichten sei*). In zwei sogenannten „Verhören des fragenden Componisten über eine gewisse Passion" läßt er einen „Melophilus" auftreten, der eben das von Händel gesetzte Gedicht bearbeiten will und nun forscht, ob es überhaupt vergönnt sei, einem berühmten Vorgänger nachzutreten und was dabei zu thun, was zu vermeiden sei; wo er dann überall ausführlichen Bericht empfängt, worin eben dieser Vorgänger scharf mitgenommen bleibt, der zwar nirgend genannt wird, aber durch die Beziehungen auf sein Werk doch leicht genug zu erkennen ist. Auch noch im „vollkommenen Capellmeister" (S. 176. 177.) wird dieses Werk wegen angeblich schlechter sprach- und sinnwidriger Betonung im Recitativ, ebenfalls ohne Nennung seines Urhebers, als Beispiel angeführt. Ein später eigends nach Hamburg gesendetes Werk hätte, bei aller sonstigen Schonungslosigkeit, Mattheson kaum so hart behandelt; gegen ein früheres seines ehemaligen, jetzt hochberühmten Genossen durfte er schon eher eine solche Behandlung sich erlauben, zumal daraus zu lernen war, einen wie großen Theil seines Ruhmes dieser nunmehr so hoch Gefeierte den Anweisungen, dem „Zustutzen" seines „allvermögenden" Freundes verdanke.

Fünf Jahre seit 1716 hatten Keiser und Mattheson neben einander gewirkt in der durch sie angebahnten neuen Richtung, als wiederum ein dritter Gefährte, **Georg Philipp Telemann**, sich ihnen gesellte, von dessen Leben und Wirken eine gedrängte Übersicht eben hier ihre rechte Stelle findet.

Geboren war dieser merkwürdige Tonkünstler am 14ten März 1681 zu Magdeburg, wo sein Vater, den er kaum vier Jahre nachher (am 17ten Januar 1685) verlor, Prediger an der heiligen Geistkirche war. Er blieb demnach im zarten Knabenalter in der alleinigen Pflege seiner Mutter, Maria, gebornen Haltmeyer, Tochter eines Predigers zu Altendorf. Frühe schon zeigte er besondere Begabung für die Tonkunst und eine glühende Liebe für dieselbe; unter der wenn auch nur kurzen Leitung des Cantors der Altstädter Schule zu Magdeburg, Benedikt Christiani, machte er bedeutende Fortschritte in derselben, setzte manchen mehrstimmigen Gesang für die Kirche und die Schulchöre unter erdichtetem Namen, ja, er war, ein kaum Zwölfjähriger, so kühn, eine Oper des Licentiaten Postel, Sigismundus, in Musik zu bringen, die auf einer eigends errichteten Bühne — wie er uns selber meldet — „toll genug abgesungen wurde, wobei ich meinen Helden ziemlich trotzig vorstellete." Diese

*) Critica musica II, (1725) S. 1—29, 33—56.

seine Neigung zur Musik mißfiel seiner Mutter höchlich; sie mochte glauben, er, der Sprößling eines ehrbaren priesterlichen Geschlechts von beiden Ältern her, werde zum Bänkelsänger herabsinken, wenn er aus dieser Kunst seinen Beruf mache. Sie schickte ihn deshalb auf die Schule nach Zellerfeld, seinem eigenen Ausdrucke zufolge in dem Glauben, „hinter dem Blocksberge wehe kein musikalisches Lüftchen.“ Und doch fand er hier an dem Superintendenten Calvör und später zu Hildesheim an dem Rektor, Magister Lossius, Gönner, die auch seine Anlagen für die Tonkunst zu würdigen wußten und deren Ausbildung förderten. Steffani, Corelli, Caldara, Rosenmüller nahm er zu Mustern und besuchte öfters Hannover und Wolfenbüttel wegen ihrer berühmten Capellen, ihrer, auch neben Hamburg noch ausgezeichneten Opernbühnen. Welsche Tonkunst stand zu Wolfenbüttel in vorzüglichem Ansehen, in Hannover wurde französische am meisten geachtet und geübt. „Also (erzählt er uns) bekam ich bei jener Capelle Licht im französischen, bei dieser im italienischen und theatralischen Gout, bei beiden aber lernete die diversen Naturen verschiedener Instrumente erkennen, welche nach möglichstem Fleiße selbst zu excoliren nicht unterließ.“ So lebte er denn, wider den Willen seiner Mutter und seiner Pfleger, mitten in der Tonkunst; aber dennoch begannen die Schülerjahre — Manteljahre, wie er sie nennt — ihn anzuwidern und er sehnte sich nach der hohen Schule. Um diesen Wunsch erfüllt zu sehen, kehrte er nach der Heimath zurück, unterwarf sich der gewohnten Prüfung und wurde für reif erachtet. Die Erlaubniß, Leipzig zu beziehen, erhielt er nun freilich wohl, doch unter der ausdrücklichen, von seiner Mutter eingeschärften Bedingung, der Rechtsgelehrsamkeit obzuliegen und der Tonkunst gänzlich zu entsagen. Er nahm den Weg nach seinem künftigen Aufenthaltsorte über Halle; „dort (meint er) hätte ich durch die Bekanntschaft mit dem schon damals wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel beinahe wieder Notengift eingesogen.“ Dennoch blieb er in Leipzig die erste Zeit über seinem Versprechen strenge getreu, was ihm um so schwerer wurde, weil sein Stubengenosse ein leidenschaftlicher Musikfreund war und er gegen diesen sich so anstellen mußte, als sei er der Tonkunst gänzlich fremd. Allein eben dieser Stubengenosse war es, der ihm endlich zu seinem wahren inneren Berufe verhalf. Er hatte nämlich in Telemanns Abwesenheit unter dessen Papieren eine Composition des sechsten Psalms entdeckt und Wohlgefallen daran gefunden. Der junge Tonsetzer mußte sich zu diesem Werkchen bekennen, das sein Genosse von ihm erbat, um es in der Thomaskirche zur Aufführung zu bringen. Dort fand es die günstigste Aufnahme; der damalige Bürgermeister Leipzigs, Geheimerath Romanus, lobte es sehr und feuerte den Urheber zu ähnlichen Versuchen an. Dieser unverhoffte Erfolg, der Beifall würdiger und angesehener Männer versöhnte denn endlich auch seine Mutter mit seinen musikalischen Studien; sie benahmen ihr das Vorurtheil, er treibe eine brotlose, verachtete, einem jungen Manne von seiner Herkunft mißziemende Kunst. Jetzt überließ er sich mit vollem Eifer seiner Neigung um so lebhafter, je länger sie hatte bekämpft werden müssen. Er nahm sich der Leipziger Oper an, versuchte sich in dramatischen Compositionen für die Bühne zu Weißenfels, richtete ein Collegium musicum ein zu Leipzig, das nur Studirende zu seinen Mitgliedern zählte, aus dem jedoch in der Folgezeit mehre berühmte Virtuosen hervorgingen, und wurde endlich Organist und Musikdirektor an der neuen Kirche. In Fugen und Contrapunkten war Kuhnau sein Vorbild, und nun glaubte er auch den Umgang mit Händel ohne Scheu wieder anknüpfen und von ihm lernen zu dürfen. Berlin, unter König Friedrich dem Ersten der Sitz eines glänzenden Hofes, wurde zweimal von Leipzig aus von ihm besucht. Dort hörte er die Oper Polyphem von Johann Bononcini; merk-

würdig, weil durch fürstliche Personen gesungen, von der Königin Sophie Charlotte am Claviere begleitet, im Orchester meist durch lauter berühmte Capell- und Concertmeister besetzt.

Wir geben von nun an nur eine leichte Übersicht der verschiedenen Stätten seiner Thätigkeit und seines dortigen Wirkens bis zu seiner Einbürgerung in Hamburg. Im Jahre 1704 berief ihn Erdmann Graf von Promnitz an seinen Hof zu Sorau. Von Paris her hatte dieser Herr eine große Vorliebe für die französische Musik mitgebracht und veranlaßte Telemann, den Geschmack Lulli's und Campra's in Ouvertüren sich eigen zu machen, deren er (seiner Versicherung zufolge) in zwei Jahren an 200 zusammenbrachte. Eben so lernte er bei einem Aufenthalte des Grafen in der oberschlesischen Standesherrschaft Pleß dort und in Krakau „die polnische und hanakische Musik in ihrer ganzen barbarischen Schönheit" kennen und bemeisterte sich ihrer besondern Rhythmen, der wunderbaren Einfälle, mit denen gemeine Spieler während dem Ruhen des Tanzes phantasirend sich unterhielten, um beides als Grundlage und Würze künftiger kunstgemäßer Ausführungen anzuwenden. Die pedantische, geistlose Art, mit der die ergrauten Musiker jener Zeit Lehre und Kunstübung behandelten, war ihm von je an verhaßt gewesen. Als er in Magdeburg im Claviere von einem alten Organisten unterwiesen wurde, „der die deutsche Tabulatur so steif spielte, als er dieselbe von seinem Großvater erlernt hatte", gesteht er: „in meinem Kopfe spukten schon muntrere Töngens, als ich hier hörte." Daher mußten lebhaft, eigenthümlich bewegte Tänze und Gesänge, wie sie anspruchlos in jenen Gegenden ihm entgegentraten, ihn besonders anziehen, weil unmittelbar aus dem Leben frisch hervorgequollene Erzeugnisse des Kunsttriebes, nicht handwerksmäßiges Machwerk.

Bei einer so ausgesprochenen Freude an der Gegenwart konnte er mit dem damals hochberühmten Cantor zu Sorau, Wolfgang Caspar Prinz, nicht besonders harmoniren. „Ich hatte das Vergnügen (sagt er) daselbst mit ihm umzugehen, wobei er einen Heraclitum, ich einen Democritum vorstellete. Denn er beweinte bitterlich die Ausschweifungen der itzigen melodischen Setzer, wie ich die unmelodischen Künsteleien der Alten belachte." Doch wollte der alte Herr in eine Art geheimnißvoll-diplomatischer Musik ihn einweihen, „durch deren Hülfe man alle Handlungen eines versandten Ministers, eines Generals im Felde rc. nicht allein wissen, sondern ihnen auch Befehle ertheilen könne." Aber Telemann konnte diesen Vortrag kaum mit halber Ernsthaftigkeit anhören, „und so (schließt er) wurde ich solcher Schwarzkünstelei beraubt."

So glücklich er sich am Sorauer Hofe fand, folgte er doch, nach 4jährigem Aufenthalte daselbst, um 1708, einem Rufe nach Eisenach. Bei seiner Rührigkeit war die Lust erklärlich an oft veränderten Verhältnissen und mannichfachem Wechsel der Thätigkeit; doch lag diesem Ortswechsel auch wohl die lebhafte Neigung zu seiner nachmaligen ersten Gattin zu Grunde, deren Vater sich im Dienste des Herzogs befand. In Eisenach hatte er eine Menge Concerte — in dem Sinne, wie wir dieses Wort gegenwärtig gebrauchen — zu arbeiten, doch bekennt er, Tonstücke solcher Art seien ihm niemals recht von Herzen gegangen; die Kirchenmusik habe er allemal am meisten werthgeschätzt, am meisten in anderen Autoren ihretwegen geforscht und auch das Meiste darin ausgearbeitet. Auf sie habe die Gottesfurcht des dortigen Hofes sein Auge zuerst bestimmter gerichtet. Schon damals waren 4 vollstimmige und beinahe zwei kleinere Jahrgänge von ihm ausgearbeitet worden, ohne die Communion- und Nachmittagsstücke, Missen, Psalmen; auch an funfzig Cantaten und zwanzig Serenaten, die letzten deutsch, stark mit Stimmen und Instrumenten besetzt, die Cantaten theils deutsch und dann

leicht gearbeitet, theils welsch und dann künstlicher, auch für begleitende Solospieler auf Instrumenten eingerichtet.

In Eisenach hatte er im Jahre 1709 seine erste Ehe geschlossen mit Juliane Amalie Luise Eberlin, und bei der Gunst seines Fürsten schien sein dortiges Verhältniß, weil das erwünschteste, auch unauflöslich seyn zu müssen. Dennoch nahm er drei Jahre später, 1712, einen Ruf an nach Frankfurt am Main als Capellmeister an der Barfüßerkirche daselbst. Dort angelangt, ließ er es bei dieser Berufsthätigkeit, die ihn dahin gelockt hatte, nicht bewenden. Er trat zugleich als Musikdirector in die Dienste der Gesellschaft Frauenstein, übernahm ein gleiches Amt bei der St. Catharinenkirche, richtete ein großes Collegium musicum ein und ging mancherlei ihn beschäftigende Verbindungen ein mit Privatpersonen. Unter diesen gedenkt er mit besonderer Liebe des Kaufmann Bartels. Dieser sei in der französischen und welschen Musik so wie „in dem von beiden zusammengemischten Gout, sowohl singend als auch auf etlichen Instrumenten, zumal der Violine", besonders erfahren gewesen, und ihm vor allem nachzurühmen: daß er sein Talent in der Kirche zur Ehre Gottes unablässig angewendet und auch bei andern Concerten kein Bedenken getragen, sich und Andere damit zu ergötzen. Bei aller dieser, nach so mannichfachen Richtungen in Anspruch genommenen, selbstgewählten Thätigkeit, bei aller großen Ausbreitung neuer Verhältnisse, blieb Telemann dennoch den früheren nicht minder treu. So erhielt er vom Hofe zu Eisenach die Bestätigung als herzoglicher Capellmeister und lieferte die zur Kirche und Kammer benöthigten Musikalien dort hin.

Ein vortheilhafter Ruf nach Gotha im Jahre 1716, ein Antrag als Gesammt-Capellmeister in die Dienste der sächsischen Herzöge ernestinischer Linie zu treten, wurde von ihm ausgeschlagen. Er blieb in Frankfurt, füllte die schon in Eisenach begonnenen Kirchenjahrgänge aus, machte fünf neue und setzte mehrere Instrumentalstücke für die wöchentlichen Concerte der Gesellschaft Frauenstein. Diese veranlaßten auch die Musik zu den fünf davidischen Oratorien von der Poesie des königlich polnischen Ceremonienraths Johann Ulrich König; und hier sehen wir Telemann zum erstenmale, wenn auch nicht im Dienste der Kirche, in der Gattung sich versuchen, auf die unser gegenwärtiger Bericht in seinem Fortgange uns geführt hat.

Es wird im Jahre 1716 gewesen seyn, daß Telemann, gleichzeitig mit Händel, auch die Passion des Rathsherrn Brockes sich als Aufgabe stellte. Er gedenkt dieser unmittelbar nach Erwähnung einer großen Festmusik, die er auf die Geburt des Prinzen von Asturien componirt habe, des am 13ten April 1716 gebornen, doch am 3ten November desselben Jahres schon wieder verschiedenen Sohnes Carls des Sechsten, der, seiner Ansprüche auf Spanien nicht vergessend, nebenher auch den Titel eines Königs von diesem Reiche und von Indien führte. Wir übergehen dieses unserm Zwecke fremde Werk und lassen Telemann von jenem andern, das uns später ausführlicher beschäftigen wird, mit seinen eigenen Worten vorläufig erzählen. „Weiter (schreibt er an Mattheson) machte ich mich an das Meisterstück des Passions Oratorii Sr. Hochweisheit, Herrn B. H. Brockes, Herrn des Rathes in Hamburg, und hienächst über dessen Vergnügung des Gehöres im Frühlinge, über eben desselben Wassermusik, welcher hernachmals in Hamburg der Herbst und Winter folgten. Die erste wurde an etlichen außerordentlichen Tagen in der Woche in der Hauptkirche, stark und ausbündig bestellet, bei Anwesenheit verschiedener großen Herrn und einer unsäglichen Menge von Zuhörern, zum Besten des Waisenhauses aufgeführet. Es ist hiebei, als etwas sonderbares, zu merken, daß die

Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplare der Passion erschien, und daß die mehrsten Glieder Eines Ehrwürdigen Ministerii am Altare in ihren Pontificalkleidern Platz nahmen. Sonst hat diese Passion in vielen Städten Deutschlands die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht.“ Hier vielleicht zum erstenmale — denn als etwas sonderliches wird es angeführt — haben wir die Aufführung einer geistlichen Musik in einer evangelischen Kirche, außerhalb des Gottesdienstes. Dennoch erschien ihr Gegenstand so heilig und ehrwürdig, daß die Geistlichkeit, festlich geschmückt, sich dabei einfand, durch ihren Platz Allen sichtbar, um zu zeigen, daß, habe man auch den Kunstgenuß, den man erwarte und hinnehme, erkauft, es doch nur durch ein frommes Opfer geschehen sei und daß man in anderem Sinne ihn aufzunehmen habe als eine gewöhnliche Concertaufführung.

Endlich, am 10ten Juli 1721, wurde Telemann, nach dem Tode Joachim Gerstenbüttels, zum Director des musikalischen Chores und Cantor des Johanneums zu Hamburg erwählt und um Michaelis desselben Jahres dort feierlich eingeführt durch eine Rede: de musica in ecclesia. Hier behielt er nun eine bleibende Stätte bis an sein Lebensende. Für die Höfe zu Eisenach und Baireuth blieb er als Correspondent und Tonsetzer daneben thätig; dem letzten hatte er von Zeit zu Zeit einige Instrumentalmusik und jährlich eine Oper zu liefern. Jeder auswärtige Ruf wurde fortan von ihm abgelehnt, und weder Leipzig, das ihn um 1723, noch Rußland, das ihn um 1729 begehrte, konnte ihn seinen nunmehrigen Verhältnissen abwendig machen. „Hamburgs Annehmlichkeit (bekennt er) und der Vorsatz, nach vorhergegangenem viermaligem Rücken endlich stille zu sitzen, überwogen die Begierde nach einer außerordentlichen Ehre;“ auch mochte eine ansehnliche Verbesserung seiner Lage dazu beitragen, die Hamburg ihm willig gewährte, um ihn nicht einzubüßen. Nur eine achtmonatliche Reise nach Paris entfernte ihn für diese kurze Zeit von seinem neuen Wohnorte.

Bis hieher reichen Telemanns eigene Nachrichten über seine Lebensumstände, die er in zwei Briefen, aus den Jahren 1718 und 1740, seinem Freunde Mattheson gegeben hat. Über die letzten 27 Jahre seines langen Lebens — er starb zu Hamburg am 25sten Juni 1767, nur zwei Jahre vor Gellert, 86 Jahre alt — werden wir durch den Professor Ebeling unterrichtet, von dem auch Gerber seine Mittheilungen herleitet. Reich an Begebenheiten dürfen wir jene Jahre zwar nicht nennen, wohl aber an Thätigkeit der mannichfaltigsten Art. So erwähnt Telemann um das Jahr 1740 in seinem Schreiben an Mattheson neunzehn von ihm verfertigte Passionsmusiken; um 1767 zählte man deren 44, mehr als noch einmal so viele; um 1740 waren 12 Musiken zu Predigereinführungen von ihm vorhanden, bei seinem Tode fanden sich deren 33; früher 16 zu den Bürgercapitains-Gastmahlen (je ein Oratorium und eine Serenate), zuletzt 33; seine Kirchenjahrgänge waren auf 12 angewachsen, der Jubel- und Krönungsmusiken, der Hochzeit- und Trauergesänge fand sich eine sehr bedeutende Anzahl. Rechnet man nun dazu an 40 Opern für Hamburg, die sächsischen Höfe, für Baireuth verfertigt, an 700 Arien, 600 Ouvertüren und andere Instrumentalwerke, so dürfte es kaum einen Tonsetzer von so außerordentlicher Fruchtbarkeit gegeben haben. Von diesen seinen Werken hatte er bis zum Jahre 1734, nach Walters Versicherung, 29, zum Theil umfängliche, selber in Zinn geätzt zu seiner Ergötzung. Auch auf dem Gebiete der Kunstlehre finden wir ihn thätig, doch nicht mit gleichem Eifer noch Erfolge als seinen Freund Mattheson; es genüge daher diese kurze Bemerkung zum Zeugnisse für seine unermüdliche Thatkraft. Wie sein langes Leben die Blüthezeit mehrer deutschen Dichter des

verschiedensten Wirkens und Werthes in sich befaßte, so hat er auch den mannichfaltigsten Dichtungen sich angeschlossen. Von Postel, Brockes, Johann Ulrich König, Daniel Stoppe, bis hin zu Klopstock, Zachariä, Ramler, finden wir ihn in lebendigem Anschließen an die Poeten seiner Zeit, in früheren Jahren auch Dichter und Tonsetzer in sich vereinigend. Doch hat dieser letzte in den meisten Fällen jenen nur übertragen helfen, denn als Dichter allein werden wir ihn eben nicht anziehend finden, weil er das Poetische meist nur in übertriebenem Ausdrucke der Leidenschaft und überschwänglichen Redensarten erstrebt, oder im Gegentheile, die Bedeutung seiner darstellenden Dichtungen durch moralische, nicht selten völlig flache Betrachtungen hervorzuheben sucht. So vermißt sich Petrus in seinem „seeligen Erwägen:"

Foltern, Pech vermischte Flammen,
Schwefel, Schwert, Strang, siedend Erz
Ändern nicht mein treues Herz!
Bratet mich auf heißen Pfählen,
Sinnt auf neue Art zu quälen,
Preßt das Mark in mir zusammen,
Ich verlache solchen Schmerz!

So dichtete er sich ein Oratorium des Titels: „Das Muster wahrer Freundschaft oder David und Jonathan", und hier führt er neben den beiden Freunden noch als allegorische Person „die Betrachtung" auf mit ihrem Chore; dieser legt er folgende Zeilen in den Mund:

Seitdem daß Jonathan gestorben,
Ist mancher David mit verdorben!
Das heißt: die theure Zeit
Ist in die Redlichkeit gekommen;
Die Höflichkeit hat zu-, die Freundschaft abgenommen.

Sinnbildliche Figuren wie die erwähnte, waren eben um die Zeit, wo Telemann in Hamburg einheimisch wurde, mehr als zuvor in Gebrauch gekommen. So wurde am Osterfeste 1720 und 1721 nach Weichmanns Dichtung mit Matthesons*) Musik im Hamburger Dome ein Oratorium aufgeführt: „Die durch Christi Auferstehung bestätigte Auferstehung aller Todten", in welchem Rache, Furcht, Glaube, Hoffnung, Freude, die Chöre der zuerst bekümmerten, dann getrösteten Seelen die Handlung darstellten, die in zwei Abtheilungen, vor und nach der Predigt, der Gemeine vorgeführt wurde, durchwoben mit Sprüchen aus der heiligen Schrift und bedeutsam schließend mit Colosser III, 1.: „Seid ihr nun mit Christo auferstanden, so suchet was droben ist, da Christus ist, sitzend zu der Rechten Gottes." Ganz ohne Schriftsprüche, nur durch einen Schlußchoral an die Kirche erinnernd, war die Weihnachtsmusik eines unbekannten Tonsetzers: „Die durch den Traum des Erzvaters Jacob

*) Vergl. Ehrenpforte, S. 206.

vorgebildete Menschwerdung Christi rc." In dem Sinnbildlichen beruhte der gesammte Inhalt ihrer Dichtung, der Traum selbst aber, der Kern des Ganzen, wurde in einer Chaconne dargestellt, einer der Bühne allein eignenden Form! Telemann, solchen Formen gleich Keiser und Mattheson vorzüglich hold, vor allen den sogenannten Soliloquien und Cantaten, suchte deren Einführung mit Beibehaltung der äußeren Anlage älterer Kirchenmusiken in Einklang zu bringen und jene beliebte Sinnbildlichkeit damit zu vereinigen. Wir haben bereits der auf verschiedene Sonntage der Fastenzeit vertheilten Oratorien gedacht, in denen mit Anschluß an einen der Evangelisten die Haupttheile der Leidensgeschichte dargestellt zu werden pflegten. Im Jahre 1728 führte Telemann fünf dergleichen zu einander gehörende auf, eine jede durch eine Art Vorspiel eingeleitet, in welchem Personen des alten Testamentes in Selbstgesprächen, in kurzen Unterredungen mit beigefügter sinnbildlicher Ausdeutung auftraten; so: „der verkaufte Joseph; der von Zedekia geschlagene Micha; der von seinem Sohne und Volke verfolgte David; der sterbende Simson; der versenkte Jonas." In mancherlei Gestalten, doch, je länger je mehr fast ausschließend in tonkünstlerischen Formen, die man der Bühne entlehnt hatte, erschien der Kunstgesang in der Kirche; frühe schon, wie wir sahen, gemißbilligt, sofern in der äußeren Einrichtung von dem Herkömmlichen abgewichen war, zuletzt nun auch, weil die Tonkünstler die Schaubühne zum Muster genommen. Daß die Kirche dieser etwas zu verdanken haben solle, schien den strenger Gesinnten unerträglich, und allmählich erhoben sich lauter und nachdrücklicher die Stimmen derer, die es für Pflicht hielten, jene, die Heiligkeit des Gotteshauses entwürdigende theatralische Kirchenmusik in ihre Schranken zurückzuweisen, zumal jene Soliloquia oder Cantaten von der Stätte der Anbetung zu verbannen. Diese letzte Art der Benennung wurde vornehmlich das Losungswort für die Verwerfung dieser Form, und der immer wachsende Eifer gegen sie steigerte sich endlich bis dahin, daß man die Forderung aufstellte: Alles, was nicht Schriftwort oder Kirchenlied sei, müsse aus dem musikalischen Gottesdienste entfernt werden. Darüber entbrannte ein heftiger Streit, der freilich weder in das Wesen der Sache tiefer eindrang noch deren Erkenntniß förderte, den wir aber nicht übergehen dürfen, weil Richtung und Geist jener Zeit sich darin auf belehrende Weise offenbaren.

Im Jahre 1726, unter dem Druckorte Lemgo, erschien ein Werklein, verfaßt von Joachim Meyer, Doctor der Rechte und Professor der Musik zu Göttingen, des Titels: „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik und von den darin bisher üblich gewordenen Cantaten, mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten zu Verbesserung der unsrigen vorgestellet." In vier Hauptstücken wurde darin gehandelt: von der Hebräer Kirchenmusik; von der griechischen und anderer heidnischen Kirchenmusik; von der ersten Christen Kirchenmusik und von der zeitigen theatralischen Kirchenmusik. Der Verfasser wies durchhin auf das Beispiel der Vorwelt zurück, als auf die sicherste Richtschnur alles ferneren Bildens; jeder Neuerung, und wäre sie aus natur- und zeitgemäß fortschreitender Entwickelung der Kunst hervorgegangen, schien damit unmittelbar das Urtheil gesprochen zu seyn. Mattheson fand sich durch diesen Angriff auf das höchste verletzt. Derselbe traf eine Richtung, der von ihm selber gehuldiget wurde; er wies auf eine frühere Zeit als Vorbild zurück, die er weder *liebte* noch, seiner ganzen Eigenthümlichkeit zufolge, recht zu erkennen vermochte. Er fühlte sich zu *einer* Antwort gereizt, welche im folgenden Jahre 1727 erschien und freilich, nach Weise der Streitschriften jener Zeit, in einem derben und anzüglichen Tone abgefaßt war. Sie führte den Titel: „Der neue Göttingische, aber viel schlechter als die alten lacedämonischen urtheilende Ephorus, wegen

der Kirchenmusik eines andern belehrt, nebst angehängtem, merkwürdigen Lauten-Memorial ꝛc.“ Schrittweise und mit unerbittlicher Strenge folgte er seinem Gegner und unternahm den Beweis, daß die Einführung der Cantaten zu Erbaulichkeit der Kirchenmusik mehr beigetragen als ihr geschadet habe. Diese herbe Antwort blieb nicht ohne herbere Entgegnung. Zu Lemgo ließ im folgenden Jahre, 1728, Meyer ein Heft erscheinen, des Titels: „Der anmaaßliche Hamburger Criticus sine crisi, entgegengesetzt dem sogenannten Göttingischen Ephoro Johann Matthesons, und dessen vermeintlichem Belehrungs-Ungrunde, in Vertheidigung der theatralischen Kirchenmusik ꝛc.“ Die Schranken waren nun geöffnet, und nach Sitte der Zeit nahmen auch Fremde je nach ihrer Neigung und Einsicht für die streitenden Theile heftig Parthei. Meyer hatte in Heinrich Philipp Guden, Doktor der Theologie zu Göttingen, einen geistlichen Meinungs- und Streitgenossen gefunden, der mit ihm in der theatralisch gewordenen Kirchenmusik seiner Tage „das siegende Heidenthum und siechende Christenthum“ erblickte. Für Mattheson trat der Berlinische Cantor Fuhrmann (wie vermuthet wird) in die Schranken, wahrscheinlich ohne seine Veranlassung. Unter dem angenommenen Namen Innocentius Frankenberg, Cantor an der St. Jacobi Kirche, und dem Motto: Genes. XXX. 32: „Ich will heute durch alle deine Heerde gehen und aussondern alle fleckige und bunte Schafe, und alle schwarzen Schafe unter den Lämmern, und die bunten und fleckigen Ziegen. Was nun bunt und fleckig fallen wird, das soll mein Lohn seyn ꝛc.“, erschien folgendes Schriftchen: „Gerechte Wagschaal', darin Tit. Herrn Joachim Meyers, J. U. D. ꝛc. sogenannter anmaaßlicher Criticus sine crisi, und dessen suffragatoris, Tit. Herrn Heinrich Philipp Gudens, S. theol. doct. superlativ-suffragium, und Tit. Herrn Johann Matthesons, Hochfürstl. Schleswig-Hollsteinischen Capellmeisters Göttingischer Ephorus richtig aufgezogen, genau abgewogen und darauf der calculus gezogen, daß der Capellmeister die zwei doctores überwogen, und diese beide in die Luft geflogen, und daß dies nicht erlogen, haben erwiesen in diesen drei Bogen die zwei colloquenten Laurentius und Innocentius.“ Dagegen ließ sich wiederum vernehmen (1729): „Der abgewürdigte Waagemeister, oder der fälschlich genannten gerechten Waagschale eines verkappten, aber wohl bekannten Innocentii Frankenbergs auf dem Parnaß erkannte Ungerechtigkeit und Betrug, sammt deren und ihres Fabrikanten Bestrafung in einer Relation und Unterredung zweener guten Freunde, Gottlieb und Leberechts vor- und der Lästerschrift vorbesagten Frankenbergs ein vor allemal entgegen-gestellet, von einem dankbaren Discipel des fälschlich aufgezogenen, übel abgewogenen und schändlich belogenen Herrn D. Joachim Meyer.

Es würde keines Blickes auf diese Streitschriften bedürfen, wenn es darauf ankäme, über den Gegenstand selbst, um den man haderte, uns genauer aus ihnen zu belehren. Die Vertheidiger des Alten führen mit ermüdender Gelehrsamkeit uns zurück in graue, entfernte Zeiten, sie verweisen uns auf Muster, die bei völlig veränderten Verhältnissen der Zeit und ihres Strebens nicht mehr als solche gelten können, um so weniger, da wir sie uns nicht mehr zur Anschauung zu bringen vermögen. Von Ergründung des Streitpunktes in sich selbst ist nimmer die Rede, nur von wichtigen, namhaften Gewährsmännern für die verfochtene Behauptung. Daß die Kämpfer für das Neue, selbst die rüstigsten, ihres Gegenstandes allezeit Meister gewesen, ist allerdings eben so wenig zu behaupten; der Lehrbedürftige würde in der That bei ihnen sich übel berathen finden. Wo ihnen die Gelegenheit sich bietet, waffnen sie sich, gleich ihren Gegnern, mit alten Beweisstellen; allein ihre Gründe sind zumeist doch aus der Sache selbst genommen, und da sie auf der Seite ihrer Zeit und deren Vorliebe stehen,

mit einer gewissen Frische, einem derben Humor, der freilich nicht selten in heftiges und selbst pöbelhaftes Schimpfen ausartet. Nicht also, um den Streit zu schlichten, oder die Gründe zu entwickeln, aus denen wir geneigt seien, auf die eine oder andere Seite uns zu stellen, führen wir die Streitenden hier auf, denn Jenes ist keine Aufgabe für die Geschichte, Dieses würde ihr nicht geziemen. Die Zeit und ihr Sinn mag in den für siegreich damals anerkannten Streitschriften sich selber uns enthüllen; auch manches Unglimpfliche bleibe nicht verborgen, sofern es dazu dienen kann.

Was Mattheson für die Kirchenmusik seiner Zeit zu sagen hat, wird er in dem Auszuge einer Abhandlung in seinem Musikalischen Patrioten uns mit besserem Humor berichten als in seinem vielbesprochenen Ephorus. In der heftigsten jener Streitschriften, der „gerechten Waagschal", werden wir auch die Beschwerden der Angreifer kennen lernen, deren Schriften wir sonst übergehen, weil sie das Wesen ihrer Vorzeit so wenig als den Grund ihrer Vorliebe für dieselbe uns zu lebendiger Anschauung bringen. „Meyer habe in seinem „Dreck-Thätchen" (Tractätchen) — sagt der verkappte Innocentius Frankenberg — ein „dick-elend-häutiges Kuh-dicium (judicium) an den Tag gelegt; er glaube sich ein Orakel, aber diese Benennung sei wohl mehr im Sinne jenes Dorfküsters zu verstehen, der sie für ein Schimpfwort und mit „O Räkel!" gleichbedeutend gehalten habe. Es werde nöthig werden, den Kirchen-Cantaten Telemanns bald „ein consilium abeundi aus der Kirchen durch den Hunde-Peitscher geben zu lassen" und dafür fein andächtige Motetten zu setzen, „die hübsche langsame Noten haben, als z. E. in dem alten Turbabor, darin der Baß im Anfange eine maxima von acht Tacten hat, und der Bassist in einem Tone so fein lange aushält, daß er sich indessen aller römischen Päpste erinnern kann." Die weise Mutter habe vergessen, den Herrn professorem musices in der Kindheit genug mit Salz einzureiben, wie vor Zeiten nach Ezechiel XVI. 4. bei den Israeliten Sitte gewesen. Es sei gar nicht davon die Rede, „einen luxuriösen Theatral-Styl in die Kirche einzuführen" noch den Componisten zu erlauben, „ihre Kirchenstücke mit buntkrausen Coloraturen, unvernehmlichen passagien, abentheuerlichen Manieren, kauderwelschen Capaunen-Gelächtern, zerstümmelten Saalbadereyen, abgeschmackten Variationibus (da man die Noten zu Sauerkraut, wie Lung' und Leber zu Lümmel hacket) und dergleichen impertinentem Tande zu spicken;" sondern den Text wohl anzusehen und ihm gemäß die Affekten des Zuhörers zu erregen. Dann komme es auch auf gute, wohlgeschulte Sänger dabei an. Ein Diskantist „mit einer schwachen Fistul, so als ein alt Mütterchen singet, der die Zähne ausgefallen; ein Altist mit einer kalblautenden Stimme; ein Tenorist, der wie ein rauhstimmiger Distelfresser schreit; ein Bassist, der das achtfüßige G in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Stiefel brummt, daß kaum dreißig Schritt davon ein schlafender Hase erwachen möchte, hingegen das vierfüßige g wie ein indianischer Löwe brüllet;" Sänger solcher Art freilich seien nirgend zu brauchen, zumal „wenn das Unglück dazu schläget, daß sie alle vier steife Kehlen haben, als wenn sie Besenstiele im Halse hätten und keiner von ihnen einen reinen Triller schlagen kann, sondern sodann wie eine Ziege meckern." Nur rechte Sänger seien geschickt, dem Texte wie der Musik ihr Recht anzuthun. Der biblische Text freilich gehe dem Cantaten-Text voran; jener sei der Sonne, die dem Tage leuchte, zu vergleichen, dieser dem Monde, welcher die Nacht erhelle und von jener sein Licht entlehne. Warum aber solle Tag und Nacht nicht auch am Kirchenhimmel wechseln? müßte man ja sonst auch die apocrypha aus der Schrift, die Choral-Lieder, von frommen Gottesgelehrten gedichtet, aus der Kirche verbannen. Bei Beschreibung der Kirchen-

Cantaten dürfe nicht Alles in einen Topf gehauen und ein Gericht daraus gemacht werden. Es heiße: fremde Cantaten-Texte könnten in einer großen Kirche nicht so wohl verstanden werden als bekannte Bibelsprüche. Auf das Verständniß also komme alles an. So schaffe man denn, daß tüchtige Sänger den aus frommen, von dem göttlichen Worte erfüllten Herzen geflossenen Cantatentext durch angemessenen Vortrag allgemein verständlich ertönen ließen. Aber auf solche Sänger müsse etwas gewendet werden, und das sei der wenigsten Kirchen- noch Cämmerey-Vorsteher Sache. An vielen Orten sei zu Erhaltung tüchtiger Vocalisten zur Kirchenmusik kein dativus, sondern ablativus annus; die meisten seien nach Doctor Schenkens Ableben so schlimme Donatisten worden, daß sie den dativum nicht wollen für einen casum erkennen. Große reiche Statisten wendeten lieber alles auf ihren Staat; Mammonisten liefen lieber mit dem Judenspieß, und die Naturmenschen von Basan hörten lieber das Rasseln des Bratenwenders als eine liebliche Vocalmusik. Da liege der Hase im Pfeffer. Herr Mattheson erhebe die Kirchencantaten und präsupponire dazu tüchtige Sänger; Herr Meyer schlage solchen Unterschied der Sänger mit einem Schlage danieder, wie der Schneider die Fliegen. Wie ein Unterschied sei zwischen einem Rechtsgelehrten und Rabulisten, also auch „unter einer Kirchen-Cantaten mit einem wohltemperirten beweglichen Theatral-Styl und wildem, luxuriösen Theatral-Styl, und zwischen einem delicaten Cantaten-Sänger und anbrüchigen Cantaten-Quäler". Dieses sei „ultima analysis dieser controversie."

Näher, wenn auch nicht tiefer, geht Mattheson auf die Sache ein, wo er in der 13ten bis 19ten Betrachtung seines musikalischen Patrioten die Beschuldigung von sich abzuwehren sucht, als strebe er, zum Verderben der Kirche, theatralische Musik in dieselbe einzuführen. Er behauptet: dieselbe finde dort ihre eigentliche Stelle, er sei in seinem guten Rechte, wenn er diese für sie in Anspruch nehme. So überschreibt er denn seine Abhandlung: „Universus mundus exercet histrionem" — wie er es versteht: die ganze Welt übt Schauspielerei — um damit deutlich zu machen, daß, zeihe man ihn des Unternehmens mit Recht, um deswillen man ihn table, dennoch sein Beginnen ihm zum Ruhme, nicht zur Schande gereiche. Die Kirchenmusik (so beginnt er) sei von der weltlichen nur darin unterschieden, daß sie die Ausdrückung, das deutliche und vernehmliche Wesen, in höherem Grade besitze, auch weniger als die andere sich um den Aufputz bekümmere. Er habe in der Kirche eben die Absicht mit der Musik als in der Opera, nämlich diese, daß er die Gemüthsneigungen der Zuhörer rege machen und auf gewisse Weise in Bewegung bringen wolle, es sei zur Liebe, zum Mitleid, zur Freude, zur Traurigkeit u. s. w. Bei dem Gottesdienste aber seien gar heftige, ernstliche, dauerhafte und höchst angelegentliche Gemüthsbewegungen nöthig. Und, was wolle man denn, wenn man die Bezeichnung theatralisch als Schmähwort gebrauche? Schwerlich erkenne man ihre Bedeutung, so wenig als die mancher andern Worte, die mißbräuchlich in einem ganz andern Verstande genommen würden als dem ihnen ursprünglich eigenen. Denke man doch nicht an ein Theater, wenn ein Marktschreier auf einen Block trete und elende Gassenlieder daher jöle. (Jölen, wird in einer Anmerkung beigebracht, sei ein niedersächsisches Wort, das vielleicht vom modo aeolio herkomme.) Kluge Leute würden vielmehr das Schönste, Höchste, Allervornehmste in der Welt, ja, die ganze erschaffene Welt selber mit keinem ehrwürdigeren Namen, in gesundem Verstande, zu belegen wissen, als eben mit dem theatralischen. Nun wird auf gelehrte Weise die Wurzel des Wortes „theatrum" erforscht, und gezeigt, daß es in alle Wege auf hohe, göttliche, erhabene Dinge deute. Es wird

bewiesen, in wie großem Ansehen bei den Alten das Theater gestanden; daß es bei den Römern ausgeartet sei, könne seiner ursprünglichen Würde nicht schaden. Darin bestehe das theatralische Wesen, „wenn eine wichtige, merkwürdige Sache durch auserlesene Worte und beschriebene Verrichtungen so deutlich und lebhaft vorgebildet werde, als ob man die rechten, eigentlichen Personen, so zwar nicht zugegen, doch aber redend und handelnd eingeführt werden, den Ort und die Gegend, die That sammt allen ihren Umständen, wirklich vor Augen sähe, mit Ohren höre, mit dem Verstande bemerke." So seien die Psalmen Davids ganz poetisch und theatralisch; werde in ihnen nicht die Zukunft des Messias auf solche Weise dargestellt? Seien in ihnen nicht Arien, nämlich Worte und Sprüche, die vor andern etwas sagen wollten? häufige da capo's und Wiederholungen? (er meint Parallelismus in einzelnen Versen, z. B. Ps. XCII. 10., Ps. XCIII. 3., Ps. CXLIV. 7. 8. 11.) nicht ordentlich von den Arien unterschiedene Recitative; Chöre in Menge, auch lasse das Arioso sich stark merken, sammt allem, was zum theatralischen Style gehöre! — So stehe es denn auch der Geistlichkeit wohl an, mit theatralischen Dingen umzugehen; komme doch in Hamburg wenig Musik auf den Schauplatz, die nicht von dem cantore an der St. Johannis-Schule, Herrn Telemann, als einem unstreitigen Geistlichen, verfertigt worden; führten doch in Italien die theatra wie die Kirchen fast durchgehends ihre Benennungen von einem Heiligen, als: St. Moses, St. Chrysostomus, St. Salomon, ja, St. Salvator! — Von einigen werde behauptet, das Absingen einer affektvollen Rede sei in der Kirche ungereimt; dort aber sei dieses eben so wenig der Fall als auf dem Theater. Wie oft zürne, schelte, dräue der Herr in den Evangelien! dergleichen werde vor dem Altare abgesungen und Niemand finde es lächerlich oder abgeschmackt. Und dann, gebe es nicht nützliche, heilsame Scheltworte, die man schon ihrer Würde halber singen sollte? Christus schelte die nach Emmahus wandernden Jünger für Thoren und träge Herzen. „Sie aber nehmen den derben Filz nicht übel auf; sie sagen nicht: trolle dich oder wir wollen dir Beine machen, sondern denken wie Diogenes: Schlag' immer her und lehre uns, was wir nicht wissen!" Ohne Kratzen und Ritzen könne die Wahrheit nicht wirken. Die Kirche aber singe von solchen Dingen, um uns durch die Lieblichkeit der Stimme ein Bild der Gelehrigkeit und Erträglichkeit zu geben. Große Gedanken, heilige Regungen, göttliche Begierden, edle Thaten, hohe Betrachtungen, brennende Neigungen seien von jeher, aus angebornem Vorrechte, von gemeiner Rede ausgenommen; sie würden daher nicht allein poetisch, sondern auch musikalisch sehr vernünftig vorgestellet, den stärkeren Eindruck ungemeiner Ehrfurcht bei den Zuhörern zu erregen; denn was gesungen werde, dringe tiefer in das Gemüth und bekleibe besser als was nur geredet werde.

Und nun, durchwandere man einmal das geistliche Haus (das äußere Gebäude der Kirche) und betrachte kürzlich, wie so sonderbar theatralisch alles in demselben sei und nothwendig so seyn müsse, „damit diejenigen ihr eigenes theatralisches Wesen erblicken mögen, welche da meinen, sie haben Wunderdinge vorgebracht, wenn sie der armen Kirchenmusik das unentbehrliche und gesunde theatralische Wesen so übel und verdächtig ausdeuten." — Nun ist von den ausgezeichneten Sitzen der Kirchenvorsteher die Rede; von dem Altare, wo an die θυμέλη in den Theatern der Alten eine gelehrte Abhandlung gereiht wird; von dem Organisten, der die Ouverture auf seinem prächtigst erbauten Orchester spiele, wo wiederum über die Orchestra in der alten Schaubühne ein langes und breites geredet wird. Die Sitze im Schiffe der Kirche und auf dem Chore werden dem Parterre und den

Logen, die Sakristey der Garderobe verglichen, „wo die Hauptpersonen sich anziehen und umkleiden.“ Dann heißt es weiter: „der Prologus oder das Vorspiel wird nicht nur choraliter, sondern auch figuraliter und poetisch, auf einem absonderlichen großen und hohen Gerüste gesungen und gespielet, wie sichs gehöret.“ — „Betrachten wir das runde, künstlich erbaute, hervorragende Gestelle und Gerüste, die zierliche Schaubühne der Cantzel, so finden wir dieselbe mit Sammet und Seide, mit Fransen, mit Marmor und Alabaster von allerhand Farben, mit vielen Bildern, mit Säulen, mit feinem Mahl- und eingelegtem Holzwerk, mit einem herrlichen Pavillon in Gestalt einer kronförmigen, vielfachen Pyramide und anderen decorationibus wie einen köstlichen, königlichen Thron reichlich versehen und geschmücket, auch einige Ellen vom Parterre erhöhet, damit alles desto besser in die Augen und Ohren falle, anbei ein recht anmuthiges, bezauberndes oder entzückendes Spektakul und Schauspiel abgebe. Wie es denn gar schön, löblich und billig ist, auch seinen Ursprung von dem höltzernen hohen Stuhle des Eßdra herzuführen scheinet und dem pulpito proscenii der alten Griechen und Römer ähnlich ist.“ — So geht es dann fort in dieser Vergleichung: der erste Auftritt des Predigers mit dem Eingange der Predigt wird erwähnt: das andächtige Zwischenspiel des Kanzelliedes: die Gebehrden der Versammlung im Aufstehen, sich Neigen, Kniebeugungen ꝛc.; die Vorlesung des Evangelii als argumentum dramatis, welcher dann die fernere Abhandlung folge, die in gewisse actus eingetheilet, „deren bißweilen 3, bißweilen 5 sind. Von der an vielen Orten gebräuchlichen theatralischen Affektation, Action, Gesticulation, Declamation, von dem Klopfen, Handthieren, Tanzen, Springen, Fechten, Händeklopfen, Schelten, Pochen, Schmälen, Prahlen ꝛc. nichts zu erwähnen, welches doch Dinge sind, die oft ihre guten Ursachen haben und (absonderlich das Weinen) zu Erregung der Affekten sehr nöthig und dienlich, aber durchaus theatralisch sind. — Die sammtne Beutel mit dem silbernen Glöcklein, an langen gedrechselten Stäben befestiget, werden inzwischen herumgetragen; dabei bißweilen kleine Zänkereyen, ja, oft Stöße vorfallen, welches eigentlich nicht seyn sollte. Obs theatralisch ist, weiß ich nicht. — Nach geendigter Rede folget wiederum ein anmuthiger Wechsel mit Spielen und Singen, gleichsam zum interscenio; hierauf kömmt ein epilogus, ein Nachspiel, wobei, eben wie bei dem prologo etc., allerhand Instrumente, Arien, Recitative, Symphonieen, Chöre und dergleichen anzutreffen sind, und zwar von Rechtswegen ꝛc.“ —

„Und so geht es in statu politico, militari et oeconomico etc. gleichfalls her ꝛc. Wir sehen ja in der gantzen Welt nichts als theatra, freudige, prächtige, abscheuliche, gefährliche, ernsthafte, scherzhafte, tödliche, betrübte, doch allemahl hoch ehr- und achtbare Schaubühnen und Schauspiele, die mancher auch wider seinen Willen respektiren muß. Da giebt es im Regier-Stande allerhand Handlungen, Scenen und Aktus, als da sind: ansehnliche Krönungen, Huldigungen, Einzüge, Audienzen u. dgl., die unmöglich ohne theatris oder theatralischen Anstalten verrichtet werden können. Es giebt köstliche, prächtige Trauerbühnen, castra doloris (vulgo Casper-Lorentz), Schmerzenläger, Trauer-Gezelte, denn σκηνή heißt eigentlich ꝛc. ein Gezelt, eine Hütte, eine Bude ꝛc. — Es giebt auch gräßliche Schaffotte, Galgen, Räder, Pranger, fürchterliche, entsetzliche, tödliche Gerüste und doch an sich selbst heilige theatra, denn sie sind der heiligen Justiz gewidmet ꝛc. Was ist wohl theatralischer als der Lehrstand auf Universitäten? was sind die promotiones und dabei vermachten Ceremonien anders als ein ehrwürdiges Schauspiel? Bei dem Wehr- oder Krieges-Stande finden sich feierliche Vorstellungen, Paraden, Musterungen, Märsche, Gefechte ꝛc. Im Nähr- und Hausstande

sehen wir täglich hochzeitliche Ehren-Mahle, Geburtsfeste, Gevatterstände und andere ehrbare Solemnitäten, die alle zusammen ein haupt-theatralisches Wesen an sich haben. Was geben nicht der Wallfisch- und Heringsfang für herrliche und (wenns geräth) einträgliche Scenen? Was ist die Börse nicht für ein volkreiches, gewinnsüchtiges Theatrum? — Ja, endlich kann nichts theatralischeres und zugleich ernsthafteres in der Welt seyn als ein Leichenbegängniß, dabei alle Leute aus den Fenstern gucken, dabei so viel Gepränge, so viele Ceremonien und so viele Unkosten vermacht sind, daß keine opera damit in Vergleich kommen kann ꝛc. — Und was das merkwürdigste, so kann fast keine einzige dieser Scenen ohne Musik, ohne Gesang bestellet werden, man fange es an wie man wolle. Es muß dabei gesungen oder gespielet seyn, sonst ist's ein Tag ohne Sonne ꝛc." — Und nun, nachdem unser Verfasser alle diese Vergleichungen gemacht und so weit durchgeführt hat, setzt er hinzu: nicht deshalb sei es geschehen, um die gottseligsten Verrichtungen mit den verworfensten über einen Leisten zu schlagen. „Man sucht vielmehr (sagt er) durch diese Parallele das Gegentheil; aus allen Sachen, insonderheit aus den mit Unrecht für verworfen geachteten theatralischen Dingen und stylis einen recht nützlichen, patriotischen Ernst zu machen, auch denselben das gehörige Gewicht zu geben und ihnen ihre ursprüngliche, ehrwürdige Eigenschaft beizulegen." —

Wir dürfen nicht zweifeln, daß es dem Verfasser mit diesen seinen Versicherungen Ernst gewesen sei, so wunderlich auch mancher von seinen Beweisgründen uns klingen mag, so geringes Gewicht die meisten derselben auch haben. Denn an der Tonkunst hing er mit lebhafter Neigung; er hat es vielfach bethätigt, mit regem Eifer für sie gestritten. Getrübt aber war seine Kunstliebe durch Eitelkeit, ruhmsüchtiges Prunken mit seinem Bestreben, seinen Leistungen in Lehre wie Kunstübung. Er hat es gebüßt durch das Vergessenwerden seiner Tonwerke, und hat er selber auch allen Erzeugnissen der Tonkunst nur ein kurzes Leben, ein schnelles Vergessenwerden im voraus verkündet, war er also auf sein Schicksal vorbereitet, so trifft es doch wirklich und auf immer nur die wahrhaft vergessenswerthen, und das Bessere, war es durch Sorglosigkeit und Leichtsinn oder auch veränderte Sinnes- und Anschauungsweise späterer Zeit eine Weile unter Staub und Moder vergraben, wird durch die Hand der Liebe dennoch zuletzt wieder an das Licht gezogen zu neuem Leben. Seine Ansichten über die Tonkunst, und namentlich über deren Verhältniß zum Gottesdienste, ihr innerer Werth möge seyn welcher er wolle, sind aber als geschichtliches Denkmal von Wichtigkeit und in hohem Grade belehrend, wenn auch nicht in dem Sinne, wie er als Lehrer uns gegenübertritt. Sie hätten auf ihre, ja, noch auf die Folgezeit nicht einen so großen Einfluß üben können, wenn er nicht die Gabe besessen hätte, deren Geist- und Sinnesweise das Wort zu leihen, ihr Verhältniß zu ihrer Vorzeit mit Anschaulichkeit darzulegen. Von diesem Gesichtspunkte betrachtet, erscheint er uns als ein, das Bild seiner Zeit lebendig zurückstrahlender Spiegel, als Zeuge von bleibendem Werthe. Was er in Rede, Lehre, Angriff, Vertheidigung ausspricht, bethätigt sich durch Kunstübung in den Werken seiner begabteren Zeitgenossen, wie es nicht minder durch die hervorragendsten unter ihnen seine Berichtigung findet. Wir verweilen daher noch länger bei seinen Betrachtungen, zumal sie nun dem Gegenstande, den er zu vertheidigen unternommen hatte, mit größerem Ernste näher treten.

Das heftige, polternde, scheltende Wort — seinem leicht entzündlichen Eifer, seiner schnell verletzten Eigenliebe freilich das natürlichste — ist nicht immer das wirksamste und nachdrücklichste. An seinen Gegnern hatte er genügend erfahren, wie wenig Vortheil es ihnen gebracht, ihn selber hatte es

in einen verdrießlichen Streit verwickelt, auch mochte er fürchten, die Stimmen anderer Zionswächter dürften durch Fortdauer des Streites aufgeweckt werden, der von ihm verehrten Kunstrichtung könnte Eintrag geschehen. Ein vermittelndes Wort daher schien ihm an der Zeit. Nicht ein solches zwar, das zwischen seiner Überzeugung und der entgegengesetzten eine Ausgleichung versucht hätte durch Nachgeben, sondern ein milderes, freundlicheres als zuvor; dennoch aber eines, das die Vorwürfe der Gegner als ungegründet darstellte, ja das, selbst ihre Wahrheit vorausgesetzt, der verfochtenen Richtung neuen Ruhm bereitete, ihr durch das unverwerflichste Zeugniß tiefere Begründung verschaffte. So war einestheils jene, freilich wunderliche Apologie des theatralischen Wesens entstanden, so ging andrerseits der Versuch hervor, den wir jetzt näher betrachten wollen, die geschmückte, lebhaft bewegte, mannichfaltige Musik in der Kirche als ein Werk des heiligen Geistes darzustellen, als ein von Gott Gebotenes, nicht Zugelassenes allein.

Diesem Versuche, der in Matthesons musikalischem Patrioten die 31ste bis 37ste Betrachtung einnimmt, gehen, mit Bezug auf den bis dahin geführten Streit, in der 27sten Betrachtung desselben Werkes einige versöhnende Worte voran. Es heißt dort: „Der gantze vorhabende Handel kömmt auf die Frage an: ob die heutige theatralische und poetisch abgefaßte, auch mit dictis und Chorälen untermengte Kirchenmusik, oder ob die alte Compositionsart, dabei lauter Schriftstellen in prosa vorkommen, am meisten erbaue? Zween ansehnliche Männer, davon der eine ungerufen kömmt, halten es mit der letzten; mein Patriot wählet die erste Art, nämlich den vermittelten und gemäßigten theatralischen Styl, sowohl in dem was die Composition als die Poesie angehet. Die alten Herren haben den Streit auf die Bahn gebracht, der Ephorus hat sie widerlegt, und nun schelten sie ihn tapfer aus; darauf schweigt er stille und verlangt hiermit einen Ausspruch von klugen, unpartheyischen Leuten. Critisire nun, wer eine crisin hat, ich muß schweigen als ein criticus sine crisi. Sprecht, Bach, Graupner, Händel, Heinichen, Hurlebusch, Keiser, Stöltzel, Telemann und Alles, was sonst in heutiger Welt die Herzen mit der Tonkunst zu bewegen weiß! — Die Gegner richten nach Muthmaaßungen, sie schreiben hart und unglimpflich und entschuldigen sich durch angesehene Vorgänger. Große Theologi, Doktores und Schriftsteller sollten sich nie solcher fleischlichen Entschuldigung bedienen, die nach lauter heidnischer Rachgier schmeckt! Sind das die Fußtapfen dessen, dem wir folgen sollen, welcher nicht schalt, da er gescholten ward? Man hat diesseits keine Kirchenmusik beschimpfet, wie ihrerseits geschehen ist, so daß dergleichen Hitze dawider zu brauchen nöthig wäre, sondern man hat nur den Leuten große Fehler und die augenscheinliche Gefahr gewiesen, darin die Kirchenmusik schwebet, wenn die beste Compositionsart verketzert und verbannt wird! Denn das ist eben der heimliche Griff des in einen Engel des Lichts verstellten Satanas, dadurch unfehlbar das künstliche Lob Gottes in seinem Heiligthum endlich ganz und gar über einen Haufen fallen muß. Das ist wohl keine Sophisterey, sondern die reine Wahrheit!"

„Theatralische Musik ist mit nichten bei Juden, Heiden und Christen in ihrem Gottesdienste verhaßt gewesen; aller äußerliche Gottesdienst ist von Theatris und durch Vorbilder in die Welt gekommen. Den Juden wurde durch Mosen, der die Abbildung und Repräsentation auf dem Berge Sinai gesehen, Nachricht davon gegeben; die Heiden stelleten ihre ersten Schauspiele um der Religion willen an; die ersten Christen predigten das Evangelium auf öffentlichen theatris. Die alten Heiden und Griechen (vielleicht auch die Hebräer) kannten deswegen die theatralische Musik nicht als eine

besondere speciem, weil sie unter derselben und der geistlichen Musik keinen Unterschied machten, sondern ihre ersten theatra auch ihre ersten Kirchen und ihre ersten Kirchen auch ihre ersten theatra waren. — Daß Cantaten ordentlicher und eigentlicher Weise keine theatralische Musik sind, ist so bekannt, daß es bei einem wahren Musico wenig gelten wird, wenn hundert Einwendungen von Unerfahrenen dagegen gemacht werden. Theatra brauchen bisweilen Cantaten, denn sie brauchen Alles, aber deswegen sind Cantaten eben keine zur theatralischen Musik gehörige Compositiones. Insofern Alles in der Welt theatralisch ist, insofern sind es auch Cantaten; weiter nicht. Sie gehören zum Cammerstyl; so sagen alle gescheute Componisten. Gesetzt aber, es verhielte sich anders, kann denn ein Christenmensch behaupten, daß sie weder zur Ehre Gottes noch zu der Zuhörer Andacht dienen? Ich frage, und lasse die Entscheidung andern über. Es liegt ja Alles, was Gott gefallen soll, an dem Herzen. Und wo es daran fehlet, so sind alle Psalmen, alle Schriftstellen, wenn sie auch in der Grundsprache gesungen würden, eben so wenig fähig als Menschenworte, die Ehre Gottes und der Zuhörer Andacht zu befördern. Unser Leib ist die rechte scena sacra und unsere Seele der rechte Tempel Gottes. Was haben die Kirchensteine anders für Heiligkeit, als die sie von uns empfangen? Was wir also ohne Sünde und mit Nutzen an einem Orte thun können, das können wir auch an einem andern, gewissermaaßen, thun. Ein Ort hat vor dem andern nichts Andächtiges, unsere Gegenwart heiliget sie alle, wenn wir heilig sind. Gott loben kann wohl so wenig ohne Andacht seyn, daß, wenn ihrer Tausend auch lauter gravitätische, ehrbare und emphatische Lieder singen und spielen, und denken nicht an das, was sie thun, so lobet doch ihrer kein einziger den wahren Gott, vielmehr den Cantor oder Componisten. Wer aber nur an einen Lobgesang denkt, der preiset seinen Gott durch solches Andenken, durch solche Andacht, ob er gleich weder singet noch spielet.

Will die Kirche des Verfassers theatralische Musik (so wie sie in rechter Andacht und in gesundem Verstande zu nehmen) nicht leiden? Wolan, so soll ihr sein Haus zur Kirche dienen! Ist dieses noch zu viel? so soll sie blos allein in seinem Herzen Raum haben, und dabei will er Gott lobsingen, so lange er hie ist, mit aller Lieblichkeit, aller Ansehnlichkeit. Sein Amt ist, den Herrn, so hoch er vermag, zu preisen, er ist doch noch höher!"

Auf das nachdrücklichste verwahrt unser Verfasser sich gegen jeden Verdacht des Grolles, Hasses, der Bitterkeit wider seine Gegner. „Ich bitte meinen Gott (sagt er) unablässig, er wolle in den Garten meines Herzens pflanzen das Kraut der Bescheidenheit, die Blume der Mäßigkeit in Reden und Schreiben, das Gewächs des Mitleidens gegen meinen mit gleicher Schwachheit begabten Nebenchristen, die Frucht der Gutthätigkeit, daß ich möge Böses mit Gutem vergelten, und den Baum der Gottseeligkeit und Ehrbarkeit." Er stützt sich auf seinen inneren, ihm von Gott gegebenen Beruf, durch den er in seinem Gewissen überzeugt werde, wie die ihm verliehene Einsicht zu Gottes Ehre und zu seiner Mitchristen Frommen anzulegen sei, „wenns gleich ein wenig scharf dabei hergehe." Habe ich (schließt er) bisher die Wahrheit etwas bitter vorgetragen, so will ich sehen, ob man den zärtlichen Kindern die Pillen inskünftige vergülden und das Wurmkraut in Syrup eingeben oder mit Zucker überziehen kann. Man hat mir gesagt, daß alles auf solche Art einen besseren Eingang finde." —

Wer wollte an die Aufrichtigkeit der versöhnlichen Gesinnung nicht glauben, die Mattheson seinen Widersachern gegenüber hier an den Tag legt? Wen sollte manches wahrhaft fromme, kräftige Wort nicht freuen, das er ausspricht? Nur daß auch hier seine Eigenthümlichkeit ihn hindert, überall

das Wahre zu finden. Allerdings haben die Kirchensteine anders keine Heiligkeit, als die sie von uns, die wir Tempel des Geistes seyn sollen, empfangen; aber ein hehres Kirchengebäude darf eben deshalb eine heilige Stätte heißen, weil es ein Zeugniß des Geistes ist, der es schuf und der edelsten Bestimmung weihte. Dürfen wir also es entweihen durch etwas, das dieser widerspricht, sei es an anderem Orte auch noch so unschuldig, ja löblich? Wir sollen das Heilige in stumpfem Aberglauben nicht gebannt wähnen an jene Stätte und so schon an sich ihr eine entsündigende Kraft beimessen, eben so auch nicht glauben, dasjenige, was im Heiligthume als höchste, zarteste Blüthe des frommen Geistes in der Kunst hervortreten soll, sei an eine stehende Form unwiderruflich gebunden. In unserem irdischen, durch Raum und Zeit bedingten Leben kann aber unser Innerstes, und wirke es mit der ganzen Kraft des Gemüthes, doch in den einzelnen Pulsen des Daseyns nur in einer bestimmten Richtung sich offenbaren, nur in dieser Beschränkung sich wahrhaft gestalten. So soll denn, sei die Liebe Gottes auch unsere stete Gefährtin auf allen unseren Wegen, was in der Kirche, der Stätte der Anbetung, durch uns in das Leben tritt, anderer Gestalt seyn, als was wir im innersten Heiligthume des Hauses, im Kreise liebender Freunde schaffen, wenn auch alles einem gleichen Quell frommen Sinnes entströmt. Eine stehende Form werde beseitigt, sobald sie eine geistlose geworden ist, eine leere, zwängende Schranke; allein nimmer halte man sie, weil eine stehende, auch schon für eine geistlose, so wenig man die Grundformen wird so nennen wollen, durch welche die Natur in frischer Mannichfaltigkeit nun seit Jahrtausenden ihre Lebensfülle offenbart. Daß die ältere Tonkunst wahrhaft lebendige Grundformen solcher Art besessen, hat Mattheson nie erkannt und nie zu erkennen vermocht, weil zu seiner Zeit das Leben des Geistes aus ihnen gewichen war und seine Augen wie die seiner Mitlebenden gehalten waren, daß sie dieses Leben in seiner Frische an den Bildungen ihrer Vorzeit nicht wahrnahmen, ja, weil sie es nicht wahrnehmen durften, sollten sie anders mit aller Kraft der neuen Gestalt Bahn machen, in der es sich zu offenbaren strebte. Aber hat er den Kampf für diese neue Gestalt, zu dem er berufen war, wirklich ganz rücksichtlos durchgekämpft, durch keine Vorliebe seiner Jugend, keine beschränkende Neigung, keine persönliche Schwäche getrübt? War er mit reiner Begeisterung für seinen Gegenstand erfüllt? Wie jene ersten beiden auch unbewußt ihn geleitet, hat wohl seine Abhandlung von dem theatralischen Wesen der Welt zur Genüge gezeigt; wie die tief verborgene Selbstsucht ihn abgelenkt, sehen wir an der Art, wie er nach so viel trefflichen, herzlichen Worten seine Rede schließt. Denn so wenig wir es für nöthig erachtet hätten, dennoch hält er es zu Rechtfertigung seiner Ehre erforderlich — meint er auch nur seiner Schwachheit sich zu rühmen — einige bei ihm eingelaufene judicia über den Göttingischen Ephorus mitzutheilen. Es sind Auszüge aus fünf schmeichelhaften Briefen, deren drei wahrscheinlich von Scheibel, Stölzel und Steindorff herrühren; dann folgen vier Lobgedichte in dem übertriebenen Tone jener Zeit, endlich günstige Zeugnisse von Pachelbel, v. Adlersfeld, v. Wich, geachteten Kunstgenossen, geehrten Gönnern des Verfassers; neben dem wackern, dem frommen Mattheson tritt auch der lobgierige, der gern sich brüstende wieder hervor, und schwerlich werden wir meinen, er habe diesen Vorwurf abgelehnt durch seine Schlußworte:

„Nur Babys hat hiebei (doch ohne Fug) gedacht:
Das heißt sich breit gemacht!“

Doch es ist nun Zeit, daß wir zu seiner Abhandlung uns wenden, deren Absicht dahin geht, zu zeigen: die leidenschaftlich bewegte, mannichfach geschmückte Musik habe in der Kirche durch

göttliches Gebot ihre Heimath. Er gründet sie auf das Buch der Psalmen. „Unter unsern heiligen Büchern (sagt er) kann zumal der Psalter eine kleine Bibel geheißen werden, denn er verheißet Christi Sterben und Auferstehung klärlich und bildet sein Reich sammt der ganzen Christenheit Stand und Wesen vor.“ Er ist voll von vielen Geboten der Figuralmusik: sollte sie da Gott nicht wohlgefällig, sollte sie nicht heilig seyn? Ehe aber diese Gebote mit Nutzen betrachtet werden können, ist es nöthig, von beiden, der Choral- wie Figuralmusik, vollständige Erklärung zu geben.

Der Choral ist ein einstimmiger Gesang menschlicher Kehlen, eine einzelne, schlichte Singweise, von einer gantzen Gemeine in einerlei Führung ungekünstelter Stimmen, ohne Takt, ohne Zierrath, auf die einfältigste Weise hervorgebracht, damit auch von Unerfahrenen und Ungelehrten mit der bloßen natürlichen Stimme Gott gelobet werde.

Der Figuralgesang ist einstimmig und vielstimmig. Einstimmig besteht er „in einer einzigen, gebrochenen Melodie und in vielfältigem Rhythmus, die nach dem Takte genau gesungen, mit allerhand Manieren ausgeziert und im Aufschreiben durch verschiedene besonders gebildete Zeichen und Noten, deren jede ihre eigene Geltung und Bedeutung hat, ausgedrückt wird. Daher auch solche Melodieen figürliche genannt werden. Vielstimmig besteht er aus vielen, theils ungebrochenen, theils gebrochenen Melodieen zugleich, welche künstlich zusammengesetzet seyn und ihrer Verschiedenheit ungeachtet lieblich mit einander übereinstimmen müssen. Dieser Figuralgesang wird theils mit, theils ohne Instrumente, doch immer in gantz genauem Zeitmaaße, auch mit vieler Geschicklichkeit, Kunst und Zierde zu dem Ende angestellet, daß erfahrne und gelehrte Leute mit wohlgeübter Stimme und fertig bespielten Instrumenten vor allen andern Gott klüglich loben sollen. Und das heißet eigentlich Musik, das andere nicht.

Jede rhythmische Mannichfaltigkeit nun verändert den Choral- in Figuralgesang, jede Mehrstimmigkeit eben so. Denn auch die abweichende Führung der einzelnen Stimmen gehört zu dem Wesen des Figuralgesanges. Wo partes distinctae sind, da ist Figur, und wo diese ist, höret die Natur des Choralgesanges auf oder wird unterbrochen.

Durch diese vorläufige Erörterung ist nun der Grund gelegt für das Folgende. Der Choral ist ihm nur ein unförmliches, geringes Wesen, für die Einfältigen und Ungeschickten zugelassen, damit auch ihre Lippen zum Lobe des Herrn sich aufthun in der Kirche. Was in ihm noch irgend geleistet wird, das geschieht nur, weil er von der Figuralmusik geborgt hat, durch welche Gott allein würdig und klüglich gelobt wird, und die allein Gottes Gebot für sich hat.

Schon in älterer Zeit, (fährt er nun fort) bei der ersten Begründung des durch den Herrn selber angeordneten jüdischen Gottesdienstes, ging es her wie in unsern Tagen; die Würde des künstlichen Gesanges und Instrumentenspiels wurde nicht anerkannt, ja gelästert. „Gleich im 4ten Psalm klagt David, und wir mit ihm, über die Schänder und Verächter seiner Musik. Es wird Sr. Israelitischen Majestät vielleicht einer vorgeworfen haben: das Kratzen auf der Harfe schicke sich gar nicht für einen König, der finde wohl andere Arbeit. Ein Anderer wird das Geklingel der Cymbeln verspottet haben. Diesem hat das Singen der Discantisten in der königlichen Capelle nicht angestanden, daher er solches weislich mit einem Vogel-Zwitzern verglichen. Jener mag die Trompeten und Pauken für ein leeres Getön und heftiges Geklapper, davor man die Ohren zuhalten möchte, ein Anderer die Altisten für närrische Capaunenkräher, die Tenoristen und Bassisten für Säufer, Blöcker ꝛc.

gescholten haben. Ja, es mag auch wohl gar ein Hebräischer Heiligenfresser gefragt haben: ob auch ein solches Musiciren mit Saitenspielen Gottes Gebot sei?

Daraus macht nun David einen point-d'honneur, er läßt ihm solches in seine Ehre geredet seyn und frägt: Liebe Herren, wie lange soll meine Ehre geschändet werden? Liebe Herren! das ist: ihr großen Hansen, und was etwas sonderliches gelten will 2c. Wie lange soll meine Ehre, das ist mein Gesang, mein Psalm, mein Saitenspiel, meine Musik, und die darin enthaltene heilsame christliche Lehre, da ich Gott mit ehre, wie lange soll doch die geschändet werden? Merkwürdig ist es, daß dieser vierte Psalm der erste ist, der eine musikalische Überschrift hat, daß er soll auf Saitenspielen figuraliter herausgebracht werden; vermuthlich zum Trotze allen Schändern der Ehren Christi und der ihm zum Preise angestellten Figuralmusik."

Hier, wo von Spöttern und Widersachern gegen künstliche, bewegte Musik in der Kirche zuerst die Rede ist, findet Mattheson auch das früheste Gebot derselben: ein göttliches, weil aus dem Munde des von dem heiligen Geiste erfüllten königlichen Sängers hervorgegangen. Wie er seine Auslegung der Überschrift des Psalmes, durch die ihm solches gedeutet worden, selber gerechtfertigt, oder welchen Gewährsmännern er etwa gefolgt, darf uns hier nicht beschäftigen, wo uns nur zu wissen frommt, in welchem Sinne er in der Schrift geforscht, welche Früchte ihm seine Forschung getragen, wie die von ihm verfochtene Kunstrichtung theils auf diese Forschung eingewirkt, theils durch sein lebhaftes und, wir dürfen es nicht leugnen, oft geistreiches Wort nur um so tiefer in seinem Bewußtseyn, in den Gemüthern seiner Zeit- und Kunstgenossen Wurzel geschlagen habe. Hier also und in dem Folgenden werden wir seine ermüdend weitschweifigen gelehrten Rechtfertigungen allezeit übergehen. Wir werden ferner nicht, gleich ihm, uns an die Ordnung der einzelnen Psalmen halten, vielmehr seine Behauptungen und Beweisgründe ihrem Inhalte nach zusammenstellen, damit seine Meinung geordneter und gedrängter hervortrete. Darum auch bleiben wir nicht ängstlich bei seinen Worten stehen, so gern wir überall das eigenthümlich Bezeichnende, Schlagende seiner eigenen Rede beibehalten.

Wie groß nun erscheint ihm Nutzen und Gottgefälligkeit der Figuralmusik, der ihr gesellten Instrumentalbegleitung, den Psalmen zufolge! Sie hört mit der streitenden Kirche nicht auf, steht auch in der siegenden zu gewarten, denn der Herr, der Heilige, wohnt unter den Lobgesängen Israels; im Himmel und auf Erden, in den Herzen seiner Christen, sind ewige Lieder zu seinem Preise um seinen Thron; „sollte eine solche Sache wohl ohne Gottes Gebot und Befehl bestehen können? der Zweifel ist sündlich!" Zu Davids Zeit aber, wo die Gemeine den Künstlern antwortete, welche auf Instrumenten, mit Menschenstimmen, spielten und sangen, glaube man nicht, daß sie so gar schlecht gesungen habe. Das Volk wurde durch die Sänger unterrichtet; und wenn auch zuweilen von der Gemeine choraliter verfahren worden, da inzwischen die Kunstsänger ihre Sachen auf das Beste machten, so hindert solches so wenig an der Figuralmusik als der bestehende Gebrauch, da hin und wieder zwischen den Recitativen ein Kirchengesang vorkommt, in den die Gemeine mit einstimmt. Im 9ten Psalme tröstet David die apostolische Kirche, nicht die alte levitische, heißet sie Gott loben und zufrieden seyn, mit den Worten: lobet den Herrn, der zu Zion wohnet, verkündiget unter den Leuten sein Thun. Fraget nun einer, auf welche Art und Weise dieses göttliche Gebot ins Werk gerichtet werden soll, so giebt ihm David selbst, der das Bild Christi trägt, allenthalben das beste Muster, als der vom heil. Geist wegen seiner schönen Musik sehr oft gerühmt wird, und der alle seine prophe-

tischen Befehle haupt=harmonisch abgefaßt hat, solche auch mit großer Zurüstung und unglaublicher Anstalt, figuraliter mit allerhand Instrumenten herausbringen lassen, damit wir es ihm so viel immer möglich und sittlich darin nicht nur nach, sondern zuvor thun sollen. — Der 54ste Psalm hat einerlei Abzeichen mit dem 4ten; er ist an den Ober=Sangmeister auf Neginoth gerichtet; beide haben nach der vollstimmigsten und bestlautenden Harmonie mit Instrumenten aufgeführt werden müssen, wenn ihnen sonst ihr Recht geschehen sollen. Es ist um dergleichen Stücke gar etwas außerordentlich Schönes und Künstliches gewesen, die das Neginoth zur Aufschrift führten. Dennoch wird hier nicht von einem Paschah= oder Lauberhütten=Fest, sondern von Christo selbst so schön gesungen und gespielet, als wir es wünschen und begehren mögen. Und was das Artigste ist, so finden sich allemal die Zeichen sonderbarer musikalischer Kunst und Ausarbeitung bei denjenigen Psalmen, die von Angst, Todesfurcht, Zittern, Grauen, Sturmwinden, Wetter, Frevel, Hader, Mühe, Arbeit, Hölle, Bosheit, Klagen, Heulen, Krieg, Schwert und dergleichen handeln, zum Beweis, daß da der rechte Meister seyn muß, solche Leidenschaften beweglich und figürlich vorzustellen. Sehet auch den 73sten Psalm, wo es heißt: Das Land zittert und alle die darinnen wohnen; aber ich halte seine Säulen feste. Sollte wohl ein Obercapellmeister die rhetorische Figur: „das Land zittert" ohne eine musikalische Figur abfertigen? Hätte nun Christus kein Wohlgefallen an dergleichen gehabt, so würde David wohl kein Mann nach seinem Herzen genannt, noch das Wörtlein Neginoth so oft und sorgfältig bei seiner Arbeit vorgezeichnet worden seyn, wodurch uns Gott gleichsam winket und seinen Willen entdecket. Sein Wink aber ist unser Gesetz. — Der Anfang des 64sten Psalms freilich hat etwas besonderes in den Worten: Gott, man lobt dich in der Stille zu Zion. Und daraus wollen viele Gleißner und Leisetreter erzwingen, man dürfe nicht so laut und fröhlich in der Kirche, sondern müsse fein stille und gelinde musiciren. Lutherus aber, ob er gleich nicht allemahl die musikalischen Aufschriften recht gegeben, hat doch den Geist und Inhalt des Textes besser und gantz anders als jene Sonderlinge verstanden, denn seine Randglosse bei dem Worte Stille lautet so: dieser Psalm lobet Gott um friedliche Zeit, oder in der Geduld, da man sich leidet und stille ist. Dieser Psalm auch ist nach der besten Ausleger Meinung im Voraus auf die Erlösung aus dem Babylonischen Gefängnisse, zur frohen feierlichen Wiederkehr nach Jerusalem gedichtet worden. Es sollte dann einmal Friede im Lande seyn, kein Lärm, kein Kriegsgeschrei mehr gehört werden, alles stille und ordentlich zugehen. Dafür sollte Gott absonderlich gelobt werden, wie denn auch bei Friedensschlüssen das Te Deum in der gantzen Christenheit nicht stille, sondern gar laut zu erschallen pfleget. Die heiligen Engel 2c. sind unsere Muster, darnach müssen wir uns richten, so viel wir wissen und können, denn wir bitten ja in jedem Gebete des Herrn: dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf der Erden. Im Himmel aber singen die Engel antiphonas gegeneinander, sie figuriren mit einander, einer ruft zum andern Concert=Weise, Chor=Weise. Nun ist denen, so der Music erfahren, bekannt, wie schöne Lieblichkeit in solchen Fugen und antiphonis verborgen. Wir singen (vom 6ten Capitel Esaiä) in dem bekannten Kirchenliede: „Jesaia dem Propheten das geschah 2c." nicht, daß es leise und stille bei den Engeln und ihrer Musik zugehe, sondern daß „von dem G'schrei zittert' Schwell und Balken gar." So soll Gott gelobet werden. — Und wie merkwürdig doch ist es, daß der heil. Geist in den Psalmen die musikalischen terminos viel öfter wiederholet und viel mehr Nachdruck darauf leget als auf andere. Man wird nimmer finden, daß er zweimal saget: lehret, lehret, betet, betet; aber das Singen wird

vielfältig verdoppelt und damit angedeutet, daß, wer einmal zu beten Ursach hat, zweimal danken solle. Bemerken wir den 71sten Psalm im 22sten Verse! „Wie das Lobsingen hier abermal verdoppelt wird, ist fast zu bewundern. Der prophetische Geist hat wohl vorhergesehen, daß es in dieser Grundsuppe der Welt daran ermangeln würde, darum kann er's nicht genug wiederholen und einprägen; denn zu Davids Zeiten fehlte es ja nicht an Lobsängern und Instrumentisten, die, so wie er, von Herzen fröhlich musicirten. Itzund aber fehlet es daran, absonderlich in protestantischen Kirchen und Gotteshäusern. Damals waren zum Dienste eines einzigen Tempels 5000 Lob-Sänger bestellet; itzund möchte man wohl in 5000 protestantischen Kirchen nicht ein einziges Tausend Sänger aufbringen, die uns nutzen!" — Höret den 96sten Psalm, wo es heißt: Prediget sein Heil, d. h. verkündet es; das geschieht herrlicher mit der Musik, als einer bloßen Rede. „Fällt doch in politicis fast keine Proklamation ohne Trompeten und Pauken vor." Und endlich: die Aufforderung zum Loben, welche in den 5 letzten Psalmen so nachdrücklich enthalten ist, am mannichfaltigsten zumal in dem 150sten; scheint sie noch nicht genug? möchte noch jemand von dieser musikalischen Pflicht sich ausschließen? „Die Heiligen sollen — was denn? kurren und murren? den Kopf auf die Seite hängen wie ein Schilf? sauer und gravitätisch aussehen? Ach nein, sie sollen fröhlich seyn, und preisen und rühmen auf ihren Lagern! Jauchzen sollen sie, das ist eben nicht gravitätisch, sondern mehr als Figuralmusik. Auf ihren Lagern; das ist, wenn die Kirche Friede und Ruhe hat! Nun allerhöchster, lobenswürdigster Gott, gieb Gnade, daß wir dein Gebot, so in dem 150sten als letztem Psalm enthalten ist, mit Herzenslust betrachten und vollbringen. Du hast ja die ganze Instrumentalmusik, die unmöglich anders als figural seyn kann, darinnen recht eingetheilet und auseinandergeleget; du hast befohlen, daß wir dich mit Posaunen und mit Pfeifen (als mit Blas- und Windinstrumenten), mit Psaltern, Harfen und Saiten (als mit allerhand greifbaren, bestrichenen und befingerten Instrumenten), mit Pauken und Cymbeln (als mit Schlaginstrumenten), ja, abermal mit Reigen und Täntzen loben und preisen sollen. Gieb Gnade! daß wir dein Gebot, deinen Willen, dein Wohlgefallen hierin nach äußerstem Vermögen vollziehen!"

Nun dürfte aber jemand einwenden: alles dies künstliche, figurirte Wesen mag sich wohl zu Lob- und Dankliedern schicken; für Bußpsalmen aber ist das Ernsthafte, Gravitätische, alles Schmuckes Entkleidete das einzig Angemessene. So entscheidet nicht der heilige Geist durch Davids Beispiel. Der 6ste Psalm ist gar ein ernsthaftes Bußlied, und doch stehet in unserer teutschen Bibel ausdrücklich darüber, daß er soll auf 8 Saiten vorgesungen werden, zum Zeugnisse, daß man mit der Figuralmusik auch die Zerknirschung des Herzens sowohl als das Vertrauen und den neuen Gehorsam vorstellen könne! — Die überaus ernsthaften Materien des 35sten bis 39sten Psalmes, absonderlich des vorletzten als eines Buß- und Trauerliedes, bezeugen dennoch mit ihren Aufschriften, daß sie instrumentaliter aufgeführt werden müssen. Der erste von ihnen ist an den Ober-Sangmeister gerichtet, zum Zeichen, daß er einer besondern musikalischen Lehrart und Probe benöthigt sei. Der andere heißet ein Psalm, d. i. ein Stück mit Instrumenten accompagniret rc. Der 39ste als ein Sterbe- und Märtyrerlied, ist nicht nur eines Ober-Sangmeisters benöthiget, sondern gar dem einem Ober-Capellmeister Jedithun oder Jeduthun, d. i. seinen Kindern und Untergebenen, aufgetragen worden, damit er auf das Beweglichste und Figürlichste nach dem darin enthaltenen Affekte herauskommen möchte. Das Wörtlein Sela, so eben in diesem Liede, auch sonst in der heil. Schrift nach diesem Verstande noch

72 Mal vorkömmt, soll eine Vermahnung an die Trompeter bedeuten (wie es von Til auslegt), daß sie nämlich mit einem erhabneren und heller klingenden Blasen als sonst, den Gesang beantworten mußten rc. — Man sieht hier Bußpsalmen mit Trompeten accompagniret, welches Manchem seltsam dünken möchte! — Was ist nicht der 51ste Psalm für ein klägliches Bußlied unseres wehmüthigen Davids? dennoch soll es nicht nur mit Menschenstimmen, sondern auch mit Instrumenten aufgeführet werden, um durch derselben traurigen Ton die Seelen desto stärker zu rühren und zu bewegen. Die drei wesentlichen Stücke wahrer Reue leget uns der Prophet hier deutlich vor Augen, daß wir sowohl daran, als an der Ausübung ein vollkommnes Muster nehmen sollen, da er denn gleich im zehnten Verse um Freude und Wonne bittet, damit das (zerschlagene) Gebein fröhlich werden und der freudige Geist ihn enthalten, d. h. unterstützen möge. Es läuft endlich wieder auf den Endzweck alles Gottesdienstes aus, nämlich auf das liebe Dankopfer, wenn es im 17ten Verse heißt: Herr, thue meine Lippen auf, daß mein Mund deinen Ruhm verkündige. „Mir ist sonderlich merkwürdig vorkommen, daß der weltberühmte Marcello rc. diesen einzigen 51sten Psalm (der bei ihm der 50ste ist) mit Instrumenten accompagniret hat, da sonst die übrigen alle außer dem 22sten (der ihm der 21ste und auch sehr betrübten Inhalts ist) mit bloßen Singstimmen gesetzt sind rc. Da nun mancher meinen dürfte, die Geigen verringerten die Wehmuth, so ist vielmehr um des Gegentheils willen geschehen, daß obbenannter kluger Componist ein Paar Alt-Violen bei der allertraurigsten Materie angebracht hat rc. Indessen ist dieses Bußlied: Gott sei mir gnädig rc. von dem Herrn Marcello vortrefflich ausgearbeitet worden, und heißt es wohl mit Recht davon, das letzte das beste, wozu der Ton F moll auch das Seinige beiträgt. Heman klaget in dem 88sten Passional-Psalm, in der Person Christi, so sehnlich, daß er auch nicht einen eintzigen Trostspruch mit unterlaufen lässet, und dennoch thut er es in einem Gesange, da der eine Theil bloß vocaliter, der andere aber beides, vocaliter und instrumentaliter herausgebracht wurde. Die Überschrift an den Sangmeister zeigt, er sei an einen solchen gerichtet gewesen, der die Aufsicht über das Pfeif- und Flötwerk gehabt, um mit solchem, nachdem es die Melodie und das Kunststück erforderte, den Sängern zu antworten rc. Es scheinet denn, daß dieses Stück Satz bei Satz mit Blasinstrumenten sei unterbrochen worden, welche die Singstimme bei jeder Pause abgelöset und einen schönen, beweglichen Wohllaut verursachet haben. Summa, es ist ein Stück des Leidens Christi, das er persönlich abzusingen vorgestellet wird, und eben dadurch werden auch unsere Passionsmusiken gebilligt, gerechtfertigt und geboten."

Die Betrachtung der Buß- und Trauerpsalmen führt unsern Verfasser, wie wir sehen, zuletzt auf einen ihm hochwichtigen Punkt: die Rechtfertigung der dramatisch abgefaßten Passionsoratorien seiner Zeit, und er findet zu seiner Befriedigung sie in Gottes ausdrücklichem Gebote begründet. Ein ähnliches Gebot des heiligen Geistes gewähren ihm die Psalmen für die meisten Formen der Tonkunst seiner Zeit, so wie für solche Einrichtungen, ohne welche jene Formen nicht hätten in das Leben treten können, und die von der Sitte früherer Zeit dennoch verworfen gewesen waren. So heißt es von dem 87sten Psalm: „Es wird darin absonderlich von der apostolischen Kirche des N. T. deutlich geweissagt und verkündiget, daß die Sänger, wie am Reihen, alle in ihr singen sollen, eins ums andere. Da ist die Bestätigung der Concerte, die wir in unsern Kirchen aufführen, der Oratorien, der Dialogen u. dgl., kurz, der Figuralmusik." Der 7te Psalm rechtfertigt ihm den Sologesang in

der Kirche durch des gottbegeisterten Sängers Beispiel. „In diesem Psalme (sagt er) singt David von seiner Unschuld, und scheinet dieses melos ein besonderes Kunststück oder solo gewesen zu seyn, weil es keinem Obersangmeister zugeschrieben, sondern vermuthlich von dem Könige selber als ein monopsalma gesungen und gespielet worden. Der achte Psalm (fährt er fort) ist auf der Githith vorzusingen, was eine Landesart zu musiciren anzeiget, wie bei den Griechen die Phrygische, Lydische rc., bei uns die Sicilianische, Französische. Denn wie David zu Gath bei Achis als ein Flüchtling war, hat er vermuthlich die Manier der Githither im Musiciren erlernet, und dieselbe hernach in seinen Stücken bisweilen angebracht. Es muß eine freudige Art der Composition gewesen seyn, denn die Psalmen mit bemeldter Überschrift sind eines fröhlichen Inhalts, wie jeder sehen kann. Dieser achte hat auch dabei das förmlichste da Capo von der Welt, trotz allen, die solches eine absurde Application der Psalmen nennen", womit auf die Worte gedeutet wird: Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen! welche den achten Psalm beginnen und schließen. — Die früher schon mit so vielem Wortaufwande vertheidigte theatralische Musik findet dann auch in den Psalmen neue Begründung. „Der 29ste Psalm (heißt es) hat bei den Griechischen Dolmetschern eine Überschrift, die nicht nur Figural- sondern recht theatralische Musik und Vorstellung andeutet (in den Worten ἐξοδίου σκηνῆς). Denn das Lauberhüttenfest, dahin dieser Psalm gehört, war gänzlich theatralisch, und σκηνή bezeichnet bei den Griechen eben dasselbe, was scena bei den Lateinern thut, nämlich ein Schauspiel. Es ist demnach dieser Psalm zum Beschlusse des besagten Festes musicirt worden. Er muntert große Herrn und Potentaten auf, den König aller Könige zu ehren und zu loben, solches thut er mit sehr verblümten, rednerischen Worten, die eine besondere Musik erfordern, und gebietet unter anderm auch den heiligen Schmuck, welcher sonst auf das schöne ornamentum des harmonischen Gottesdienstes gezogen wird". — Die Ausschließung der Frauen von thätiger Mitwirkung an dem musikalischen Gottesdienste haben wir zuvor als einen der Gründe gefunden, welche die frühere, allgemeine Verbreitung der dramatisch-oratorischen Musik hinderten. Unser rüstiger Verfasser findet in den Psalmen nicht minder vollgültige Zeugnisse, wie für manche andere von ihm begünstigte Neuerung, so für den Bruch einer so widersinnigen Sitte. Wenn er bemerkt, daß der 46ste Psalm, weil mit Alamoth überschrieben, durch Jungfrauenstimmen auszuführen gewesen sei, so könnte dieses nur für einen gelegentlichen Wink gelten; deutlicher, unumwundener spricht er bei Gelegenheit des 25sten und 26sten Verses im 68sten Psalme sich aus. „Man siehet, Gott, (heißt es dort) wie du einherzeuchst, wie du, mein Gott und König, einherzeuchst im Heiligthume. Die Sänger gehen vorher, darnach die Spielleute unter den Mägden, die da pauken. Dieser Psalm (wird hier angemerkt) behauptet genugsam, daß die Frauensleute (wenn sie nur wie Maria und Hannah beschaffen sind) nicht von der Kirchenmusik Neuen Testaments auszuschließen sind, wie sie im Alten Testamente ja den Gottesdienst bei hunderten gezieret haben, sondern daß dieses edle Geschlecht mit Stimmen sowohl als Instrumenten, wenn sie dazu geschickt sind, Gott auf das beste und figürlichste loben und ehren mögen, ja, von Rechts wegen sollen und müssen." — Wie nun die Figuralmusik bei jeder Gelegenheit lobpreisend hervorgehoben wird, so fehlt es an vielen Stellen nicht an verachtenden Seitenblicken auf den Choralgesang. So auf Veranlassung des 33sten Psalms. „Er saget: Danket dem Herrn. Wie denn? mit einem übel zusammenstimmenden Choralgesange, mit stiller Trommel, oder, wenns hoch kömmt, mit einer Orgel? Nein, auch mit Harfen, und lobsinget ihm auf dem Psalter von zehn Saiten.

Singet ihm ein neues Lied, macht's gut auf Saitenspiel mit Schalle. Wem befiehlt dieses der Prophet? Niemand als den Juden, den Leviten? Nein, aller Welt! Alle Welt, sagt er, fürchte den Herrn! Die Ursachen, warum alle Welt so singen und spielen soll, erzählet David auch und setzet diese oben an: daß Gott gewiß halte, was er zusaget. Weil wir Christen nun im neuen Testamente die Erfüllung solcher Zusage wirklich erlebt haben, so lieget uns ja mehr ob als den Juden, mit Freuden, mit Danken, mit Harfen, mit Psaltern, mit neuen Liedern, mit schallendem Saitenspiele vor sein Angesicht zu kommen. Ich meine, da sei Gebot und Ursache. Wir sollen es gut machen, daß es Art habe und schalle ꝛc." — Man könnte meinen, obgleich in dieser Stelle der Choralgesang deutlich genug als eine ungenügende, ja unwürdige Art dargestellt wird, den Herrn zu loben, es sei nur von dem unvollkommnen, übel zusammenstimmenden einer unkundigen Gemeine die Rede, und er werde nicht als an sich verwerflich dargestellt. Bei dem 40sten Psalm jedoch spricht unser Verfasser seine Meinung noch unumwundener aus. „Es müssen sich freuen und fröhlich seyn alle, die nach dir fragen, und die dein Heil lieben, müssen sagen allewege: der Herr sei hochgelobet! So lautet der 17te Vers dieses Psalmes. Kann denn dieses Freuen und Fröhlichseyn (fügt M. hinzu), dieses hohe Lob wohl füglicher als durch die Figuralmusik ausgerichtet werden, so wie es David, uns zur Nachfolge, immer mit derselben bestellte? Das neue Lied bedeutet neue Materie zur Freude, einen neuen Lobgesang. Wer es auch vom Evangelio selbst verstehen will, hat kein Unrecht, denn Evangelium heißet nichts anderes als eine fröhliche Botschaft, die sich besser zur Figuralmusik reimet als das Gesetz, ein wahres Bild des trägen Choralgesanges. — Eben so wird er in der folgenden Stelle bezeichnet: „Kaum hat David mit Jauchzen und Singen im 65sten Psalm aufgehört, so fängt er gleich im folgenden wieder an, wo ers gelassen hatte, befiehlet und gebeut als ein Prophet des Herrn im Namen Gottes also: Jauchzet Gott, alle Lande! Lobsinget zu Ehren seinem Namen, rühmet ihn herrlich! Das Jauchzen geschiehet mit Trompetenklange und großem Schalle. Alle Lande bedeutet die gantze Erde oder alle ihre Einwohner, keinen ausgenommen; die sollen den König, den Messias mit Jauchzen, nach dem Befehle des Evangelii, empfangen. Kann was heller und klarer vom neuen Testamente geboten werden? Wie sollen wir ihn rühmen? choraliter? mit faulen, kalten, schläfrigen Noten? Nein, herrlich soll es zugehen, das ist, auf das höchste. Ich will hoffen, es sei figural.

Gegen den Schluß seiner Abhandlung läßt endlich Mattheson noch seine Ansicht von dem Verhältnisse der neueren Tonkunst zu ihrer Vorzeit vernehmen. Das neue Lied, dessen in der heil. Schrift achtmal gedacht wird (Ps. 33. 40. 96. 98. 144. 149., Es. 42. Judith 16.) giebt ihm dazu Veranlassung. „Es folgt daraus (sagt er), daß Gott selbst Wohlgefallen an der Veränderung in den musikalischen Compositionen haben muß und nicht immer einerlei alte Leyer haben will, weil unter allen Künsten und Wissenschaften in der Welt keine mehr Neuigkeiten und fremde Erfindungen heischet, als eben die Musik, wenn sie gefallen soll. Wie ich denn der Meinung bin, ohne jemand die seinige zu benehmen, daß Gott deswegen die davidischen Melodieen, nicht aber seine Poesieen habe lassen verloren gehen, damit sich kein Antiquitätenkrämer daran vergaffen, sondern wir vielmehr die neuen Gaben Gottes in der harmonischen Kunst bewundern und hervorziehen sollen. Auch „die närrische Liebe" fällt ihm ein, „so einige Pedanten zu alten, nunmehro untüchtigen Compositionen tragen", und gern hätte er ein scherzhaftes Schreiben darüber mitgetheilt (er versäumt später nicht, es in der

40sten Betrachtung zu thun), wenn er seine ernsthafte Auseinandersetzung mit Spaß hätte unterbrechen wollen. —

Seit dem neuen Aufblühen der Tonkunst durch harmonische Entfaltung hat noch jedes Jahrhundert geglaubt, sie auf den Gipfel der Vollendung gebracht zu haben. Um den Anfang des 16ten Jahrhunderts erklärt Luther: sie sei nie so hoch kommen; im Beginne des siebzehnten versichert Claudio Monteverde, da sie durch ihn nun auch zu leidenschaftlichem Ausdrucke befähigt worden, habe sie die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht; Mattheson freut sich in dem ersten Viertheil des achtzehnten Jahrhunderts, daß man nun der besten Compositionsart Meister geworden sei, und blickt, wenn nicht mit Verachtung, doch Mitleid auf seine Vorgänger. Allein, eben wo er bescheiden und gerecht zu seyn glaubt, versichernd, nach funfzig Jahren werde die Nachwelt mit gleichem Mitleid auf seine Gegenwart zurücksehen, eben da finden wir ihn, wie im Widerspruche mit sich, so auch in falscher Liebe zu der edelsten Kunst. Jede Kunst, sofern sie diesen Namen verdienen soll, beruht auf einem tiefen inneren Drange der Seele, der nach Gestaltung ringt, sei es in Bildern, Worten oder Tönen. Im Beginne kämpft er mit dem Stoffe, den er begeistigend zu gestalten trachtet, nur unvollkommen vermag er ihm aufzuprägen, was im Innern lebt und schaffend zum Bewußtseyn gelangen will, allein auch die rohe Schöpfung verräth, wie den Kampf so die Macht des Geistes, der ihm unterlag, und nie können wir anders als mit Ehrfurcht auf sie blicken. Wo aber Geist und Stoff einander durchdringen, da erkennen wir eine geheimnißvolle Offenbarung, mit heiliger Rührung athmen wir den Blüthenduft eines höheren Lebens, dessen Knospe sich uns erschließt; wir stehen auf dem Gipfel der Kunst. Auf ihm jedoch erhält die Gebrechlichkeit seines irdischen Daseyns den Menschen nicht lange: die Form, deren er Meister geworden, wird ihm ein Gegenstand des Spieles, bis das Leben des Geistes aus ihr gewichen ist, die Kunst verfällt; und möge das Erzeugniß dieser ihrer letzten Tage auch äußerlich gleißend dastehen neben der rohen Schöpfung ihres früheren Aufstrebens, dennoch können wir nur diese mit Erhebung anschauen, jene höchstens mit Verwunderung über die Handfertigkeit des Meisters. So hat allerdings die Kunst auch ihre Stufen; der Künstler darf, in die Vergangenheit blickend, den rohen Versuch derselben mit den höheren Leistungen seiner Tage vergleichen oder ahnungsvoll die Augen richten auf die höhere Offenbarung, die seiner Gegenwart noch nicht vergönnt war, wiewohl sie mit allen Kräften der Seele, mit der innigsten Sehnsucht ihr entgegenstrebt. Was aber sollen wir sagen von Demjenigen, der auf dem Gipfel der Vollendung sich wähnend, dennoch erwartet, die Folgezeit könne von noch höherer Stufe mitleidig auf ihn herabsehen? Nicht zu gedenken des offenbaren Widerspruchs, der darin zu Tage liegt, so streitet dieser Wahn auch gegen das Wesen aller Kunst und ihrer Geschichte. Der ächte Künstler auf der früheren Stufe fühlt sein Streben als eine Weissagung der Zukunft; er gehört nicht sich selber an, sondern der Kunst, und wird bei abnehmender Kraft ihm noch vergönnt, die Erfüllung seiner Ahnungen in jüngern Meistern zu schauen, so nimmt er sie hin als sein wahrhaftes Theil und dankt Gott, der ihn nun in Frieden fahren lasse, da er sie geschaut. Wer glauben kann, die erwählten Meister könnten ihrer Väter, der früher Berufenen, nur mit Geringschätzung gedenken, der wahrlich gehört nicht zu den im tiefsten Sinne Berufenen. Aber nicht so einmal vermögen wir Matthesons Äußerung zu deuten, bringen wir sie mit seinen zuletzt betrachteten Worten in Verbindung. Eine Mannichfaltigkeit neuer Erfindungen bietet sich ihm dar in der Tonkunst, als ihr letztes Ziel, ihr höchster Glanz; keine bedarf der Neuheit mehr als

sie, das Neue verdrängt das Alte, dieses geräth dann in Nichtachtung und Vergessenheit. Sollten wir nicht glauben, einen jener handfertigen Meister zu hören aus dem Zeitraume der bereits versinkenden Kunst, wo dem Spiele mit den Formen freilich die Neuheit allein flüchtigen Reiz gewährt und der Künstler nur sich und dem Tage lebt? und doch ist dem nicht so; wir feiern vielmehr mit Recht jene Zeit als die einer neuen Blüthe der Tonkunst. Werden wir nicht zu dem Schlusse berechtigt, unter den Künsten halte Mattheson die Tonkunst für die geringste, für eine solche, die der so viel höheren, eines unvergänglichen Lebens allein würdigen Dichtkunst bunten, glänzenden, aber leider vergänglichen Schmuck leihe, ein schimmerndes Gewand, das mit jeder Jahreszeit wechsle und wechseln müsse, wolle man diese auch bis zu einem halben Jahrhunderte ausdehnen? Und doch kann eben dieses seine innerste Meinung wiederum nicht seyn; denn nur eine Zeit, die sich des Dranges der Seele, der sie zur Kunst treibt, als eines göttlichen lebhaft bewußt ist, findet eine Gewähr für denselben in Gottes Wort und seinem Gebote und tritt ihren Gegnern mit einem Schilde solcher Art entgegen. Wie nun sollen wir jenen Sonderling deuten, der, unaufhörlich die Farbe wechselnd, unter den widerstrebendsten uns erscheint? Nur seine Eitelkeit, die ihm den reinen Blick trübte, giebt uns den rechten Aufschluß über sein wahres Wesen. Wehe dem, der sich allvermögend glaubt wie er, denn sein innerstes Bewußtseyn muß ihn Lügen strafen! Wehe dem, der in der Kunst nur seinen eignen Ruhm sucht und nicht ihre Verherrlichung, denn er ärntet statt des unverwelklichen Kranzes, nach welchem er ringt, nur Vergessenheit! War auch Mattheson die Fertigkeit, die Kraft der Rede gegeben, doch standen in der Kunst, welcher sein Leben geweiht war, Meister bildend ihm zur Seite, die ihn weit überragten, und seinem scharfen Blicke konnte es nicht entgehen. Wir wären ungerecht gegen ihn, wenn wir ihm das lebhafte Bewußtseyn absprechen wollten, die Kunstrichtung seiner Gegenwart sei einer im innersten Heiligthume ihres Lebens begründeten Wurzel entsprossen, wenn wir seine lebhaften, bis zur Heftigkeit gesteigerten Ausfälle gegen seine Vorzeit auf etwas anderes zurückführen wollten, als das Bestreben, verlebte Formen, aus denen der Geist gewichen war, zu beseitigen und dem Leben Bahn zu brechen. Allerdings standen ihm auch nicht solche Verfechter der Vergangenheit gegenüber, welche, deren Bedeutung erkennend, sie mit heiliger Liebe umfaßt, den Kern ihres Lebens mit noch reger, schöpferischer Kraft in sich gefühlt hätten, sondern solche, die ihr gewohnheitsgemäß, träge anhingen und bei der Beseitigung des Herkömmlichen auch das Leben selber gefährdet wähnten. So hatte er denn Recht, von der närrischen Liebe einiger Pedanten zu der Vorzeit strafend zu reden; und erschien, bei seiner festen Überzeugung von der Trefflichkeit der Kunstrichtung seiner Tage, jene Vorzeit, die in nur trübem Spiegel ihm zu schauen vergönnt war, die nur so schwacher Verfechter sich rühmen durfte, ihm geringe, kalt, in bewußtlosem Streben dahinirrend, weil sie über dasselbe nicht mit Worten genügende Rechenschaft abzulegen vermochte, so wollen wir ihm diese Ansicht nicht zurechnen, die Beschränkung ihm nicht vorwerfen, welche übersahe, daß einer Kunst in mannichfachen Richtungen auch eine wiederholte, reiche Blüthe vergönnt seyn könne. Aber nun behauptet er, die bildende Kraft könne in der Tonkunst überall nur das unbedingt Vergängliche schaffen, das nach kurzer Frist als störender Wust zu Beseitigende, gleich der welken Blume, dem abgedorrten Blatte des dahingeschiedenen Frühlings; nur das Wort bleibe, das über dieses flüchtig hinschwindende, vergessenswerthe Wesen geredet werde, nur Denkmale solcher Art vermöge die Tonkunst den länger geehrten Schöpfungen der Bild-

nerei entgegen zu stellen, wenn sie in Alterthum mit ihr wetteifern wolle*). Eine solche Behauptung gleicht freilich das Mißverhältniß wiederum aus zwischen der ihm gewährten und versagten Gabe, stellt ihn den schaffenden Tonmeistern nicht allein gleich, sondern auch über sie, gewährt seiner Eitelkeit einen kleinlichen Triumph! Und eben aus ihr sproßt, wie immer, Irrthum, Doppelsinn und Lüge; denn Lüge ist die vorgebliche Bescheidenheit der Nachwelt gegenüber, da sie nicht sein eigenes Unvermögen einer unendlichen Aufgabe gegenüber anerkennt und deren Lösung durch die Zukunft hoffend entgegensieht, sondern mit der behaupteten Vergänglichkeit auch der glänzendsten Lösungen nur das Verdienst der Begabteren vernichtet. Bescheidener, wahrhafter ist der anscheinend so stolze Händel, den Mattheson bei jeder Gelegenheit, versteckt und offen, zu meistern, dessen Ruhmeskrone er zu entblättern sucht, den er als hochmüthig und aufgeblasen zu schildern strebt; wie er denn eben da, wo er ihn in seiner Ehrenpforte einführt und — auch doppelsinnig — der „nie zu hoch getriebenen Lobsprüche" gedenkt, die er in verschiedenen Schriften ihm gezollt, mit hämischem Seitenblicke von ihm sagt: „man hat mir im Vertrauen melden wollen, es trachte dieser weltberühmte Mann so fleißig nach der Auflösung eines gewissen canonis clausi, der sich anfänget: Frangit Deus omne superbum — der Herr zerbricht alles Übermüthige — daß er alles Andere darüber aus den Augen setzet." Händel, seine Gabe als göttliche Gnade rühmend, verfocht deren Früchte als unvergängliche mit Ernst und Kraft; nicht nach Zeugnissen seiner Freunde und Gönner über sein Wohlverhalten wollte er gerichtet seyn, sondern nach dem Geiste, der durch seine Werke von ihm zeuge, und wie er es der Gegenwart gethan, auch der Folgezeit gegenüber nicht verstummen werde!

Wir stehen hier am Schlusse dieses unseres Abschnittes von dem Einflusse des deutschen Singspieles auf Gemeine- und Kunstgesang in der evangelischen Kirche. Auf Beide hatte es mächtig eingewirkt in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts; zunächst auf jenen, mittelbar begünstigt durch eine damals die evangelische Kirche erneuende, weit verbreitete Erweckung; diesen hatte es dann allgemach gänzlich umgestaltet und gegen die Mitte des Jahrhunderts ein so bedeutendes Übergewicht ihm erworben, daß jener dadurch gefährdet, das Band, das Beide zuvor bedeutsam verknüpft hatte, wenn nicht gelöst, doch auf erhebliche Weise gelockert erschien. Und kam nun dazu, daß ein Kunstrichter, auf den Alles damals horchte, der herrschenden Ansicht sein Wort leihend, geradehin aussprach, daß der Gemeinegesang nur ein Erlaubtes, um der Schwachen und Unwissenden willen Geduldetes sei; daß, auf Zeugnisse der heiligen Schrift sich stützend, er den Kunstgesang als das allein von Gott Gebotene pries und nicht anstand zu behaupten, daß, je theatralischer, er seinem Ziele um so näher stehe, die göttlichen Vorschriften dann erst wahrhaft erfülle; so darf uns nicht befremden, wenn in dem Zeitraume von etwa 1728 bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus unter den hervorragenden Tonmeistern, denen seit dem vorangehenden Jahrhunderte der Gemeinegesang heimgefallen war, bis auf Einen, Keiner ihm seine Gabe gewidmet hat, dasjenige aber, was dieser, der größeste der deutsch-evangelischen Kirche, für ihn gethan, seiner Bestimmung so wenig entspricht. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts wußte ein edler Dichter noch einmal einen Kreis geistlicher Sänger um sich zu versammeln, die aus freiem Antriebe, ohne seine Aufforderung, sich um ihn schaarten; das letzte Bei-

*) Vergl. hier auch den folgenden dritten Abschnitt.

spiel dieser Art, das die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges uns gewährt und mit dem wir eben deshalb auch unsere gesammte Darstellung desselben schließen werden.

Aus dem Gesagten folgt unmittelbar, daß wir in dem erwähnten Zeitraume fast ausschließend über den **Kunstgesang** in der evangelischen Kirche werden zu berichten haben, von dem **Gemeinegesange** aber nur in doppelter Beziehung uns zu handeln bleiben wird. Einmal, sofern jener große Tonmeister, dessen wir gedachten — Johann Sebastian Bach — ihm seine Thätigkeit weihte; sodann, wiefern jener Dichter späterer Zeit — Christian Fürchtegott Gellert — durch seine weithin dringenden geistlichen Lieder, deren nicht wenige in bisher ungebräuchlichen Strophen gedichtet waren, die Veranlassung zu einer letzten Nachblüthe desselben wurde. Beiden Beziehungen räumen wir ein eigenes, zweites Buch dieses letzten Theiles unserer Darstellung ein, das sich, seinem Inhalte zufolge, von dem ersten auf ungezwungene Weise sondert, und dessen größere Hälfte Johann Sebastian Bach einnehmen wird; schon deshalb, weil mit dem Berichte über seine Thätigkeit als geistlichen Sängers nothwendig auch der über sein schöpferisches Wirken für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche sich verbinden muß, um das Bild eines so außerordentlichen Mannes in eine vollständige, zusammenhängende Darstellung zu fassen.

Ehe wir nun, zum Schlusse des gegenwärtigen ersten Buches, auf die Werke der zuvor bereits vorübergeführten vier Meister und ihrer, in gleichem Sinn mit ihnen wirkenden Zeitgenossen näher eingehen, bleibt uns Eines in dem folgenden Abschnitte zuvor noch näher zu betrachten. Wir sind gegenwärtig zu dem Zeitpunkte gelangt, wo aus dem geistlichen Kunstgesange durch Einwirkung des musikalischen Drama die letzte Spur **kirchlicher Tonart** verschwunden und die Herrschaft unserer **modernen** Tonarten auf beiden Gebieten entschieden war. Auf diesen und ihrer Bedeutung beruhen nunmehr alle jene Werke, deren nähere Betrachtung wir unternehmen; nur Bach allein gewährt lebendige, bedeutsame Anklänge älterer Zeit auch hierin, wovon an seinem Orte zu handeln seyn wird. Mit voller Berechtigung gebührt demnach dem folgenden dritten Abschnitte dieses ersten Buches die Stelle, die wir eben hier ihm einräumen.

Dritter Abschnitt.

Die Tonarten der neueren Tonkunst und ihre Bedeutung.

Mit dem Beginne des achtzehnten Jahrhunderts finden wir uns eingetreten in einen Zeitraum, wo nur in wenigen einzelnen Meistern noch eine Erinnerung fortlebt an die Anschauung des Tonreiches, die in ihren Vorgängern waltete. Der Mehrzahl ist davon nur das todte Wort einer ungenügenden Lehre zurückgeblieben, die in keinem wirksamen Zusammenhange mehr steht mit der Kunstübung. Dagegen hat diesen späteren Meistern ein neues Gebiet des Wirkens und Schaffens sich erschlos-

sen, ein freieres, weiteres nach ihrer Überzeugung, auf dem sie rüstig walten und von wo aus das Treiben und Bilden ihrer Vorwelt ihnen als ein enges und beschränktes erscheint. Die Grundanschauung der älteren Meister geistlicher Tonkunst beruhte auf den Kirchentonarten; die Heimath der Bildungen ihrer Nachfolger im achtzehnten Jahrhundert waren die diatonisch-chromatischen Tonarten, wie sie auch noch in der Tonkunst unserer Tage vorwalten.

Mit ihnen und ihrem wesentlichen Gepräge wollen wir nun gegenwärtig uns beschäftigen, für diesen Zweck aber zuvor mit wenigen Worten uns dasjenige zurückrufen, was wir früher als das Auszeichnende jener alten, kirchlichen gefunden.

Die Kirchentonarten fanden wir gegründet auf die diatonische Leiter als ein Gegebenes und auf die verschiedene Folge der darin befaßten Tonverhältnisse, welche durch Veränderung ihres Anfangspunktes entsteht. Aus dieser veränderten Folge ergaben sich unmittelbar auch wechselnde Verhältnisse jeder einzelnen Stufe der Leiter zu ihrem Grundtone; dadurch wurden für jede, aus solchen Versetzungen entstehende Tonart besondere Ausweichungen bedingt, die den Kreis der Verwandtschaften aller Tonarten gestalteten. Diese Verwandtschaften wurden auf eigenthümliche Weise durch die Reihe der natürlichen harmonischen Tonfolge uns vorgebildet.

Wesentlich verschiedene Folge der Tonverhältnisse innerhalb des Umfangs jeder Tonart begründete hienach das Gepräge derselben in älterer Zeit; aus dieser Folge ging auch das Gesetz für die harmonische Entfaltung einer jeden nothwendig hervor, durch welche ihr Wesen in seiner ganzen Fülle sich erschloß. Durch diese Entfaltung wurde eine Reihe von Hülfstönen bedingt, deren ursprünglich nur vier waren (cis, es, fis, gis); denn b war schon durch diejenige Tonleiter gegeben, die man damals die weiche nannte, als ein derselben eigenthümlicher, nicht ein Hülfston. Orgeln und Claviere jener Zeit, als Instrumente von stehend vorbereiteten Tönen, der Einwirkung dieser Hülfstöne in bestimmten Verhältnissen bedürfend; die Lautentabulatur, deren Schriftzeichen nicht Töne, sondern Griffe auf vorliegenden Saiten bezeichnen, also, von der Notenschrift jener Tage abweichend, die Anwendung von Hülfstönen jedesmal bestimmt durch Angabe des Griffes vorschreiben, zeigen uns mit Sicherheit, in welchem Sinne man sie gebraucht habe. Dadurch wird uns bestätigt, was die trefflichsten Werke jener älteren Zeit uns künden, und wir sehen uns befähigt, den völlig abgeschlossen vor uns da liegenden Kreis älterer Kunstübung nach erprobten Kennzeichen zu deuten: dem Vorherrschen bestimmter Tonverhältnisse und darauf gegründeten, jeder Tonart eigenthümlichen Ausweichungen und Anklängen; Kennzeichen, durch welche das sonst nur schwankende Gefühl sicher geleitet wird.

Es ist außer Zweifel, daß jenes ältere Tonsystem, auf die entwickelte Weise aus einem lebendigen Mittelpunkte frommen Gefühls organisch erwachsen, doch der Beweglichkeit und Geschmeidigkeit unsers neueren entbehrte. Aber wir dürfen mit Wahrheit behaupten: wohl einer jeden Zeit, deren Kunst nur die Frucht eines tiefen inneren Dranges der Seele ist, der durch sie Gestalt und Wesen gewinnt! Wie ein solcher die Schranken seiner Bildungen vermöge innerer Nothwendigkeit selber setzt, eine gestaltende, nicht beengende, hemmende Begränzung, so darf auch keine spätere Zeit, wenn ihr eine weitere Schranke und feinere Beweglichkeit vergönnt ist, selbstgefällig über eine solche frühere sich erheben und ihrer vorgeblichen Armuth spotten; es müßte denn das unruhige, schrankenlose Wollen, dem der gewonnene Reichthum von Kunstmitteln kaum genügt, den Vorzug verdienen vor jenem

ruhigen, in seiner Beschränkung gediegenen Streben, dem jedes Darstellungsmittel den Sieg des Geistes über den rohen Stoff kündet und so als ein lebendiges sich bewährt.

Nun treten wir, um weniges später als ein Jahrhundert nach der Entwickelung jener früheren Blüthe der Tonkunst, wie der Ausgang des 16ten Jahrhunderts sie uns zeigt, in eine Zeit ein, die auf kirchlichem Gebiete uns Meisterwerke entgegenbringt, deren Richtung eine kräftige, durchhin sichere und bestimmte genannt werden darf und sehen diese Zeit von einer völlig anderen Ansicht der Tonwelt geleitet, als die frühere; wir finden sie in dem Bewußtseyn größeren Reichthums, ihre dürftige Vorzeit — so erscheint sie ihnen — mit herbem Spotte verfolgend. Eine jede dieser Zeiten darf eine kirchlich fromme, ja, die ältere selbst vorzugsweise eine begeisterte genannt werden; wie nun kam es, daß der späteren nicht allein ungenügend, sondern selbst als Gegenstand des Hohnes erscheinen konnte, was ihren Vorgängern lebendiges Werkzeug gewesen war, den innersten Drang ihrer Seele zu künden? Doch wohl deshalb nur, weil die Richtung der Frömmigkeit in beiden Zeiten eine verschiedene war. In jener älteren, einem tiefbewegten, oft unsicheren, wenn auch glanzvollen Leben gegenüber, suchte das Gemüth in der Kirche heilige Stille und Ruhe; in der neueren, nachdem aus langer Ermattung durch blutige, vergebliche, aufreibende Kämpfe endlich ein wohlbegründetes, ehrbar bürgerlich gesichertes Leben hervorgegangen, sehnte es sich nach Aufschwung, nach Erhebung, Erhöhung aller Kräfte. Jene ruhig fromme Stimmung des Gemüthes war dem bewegten Leben ein sicherer Ankergrund; jene fromme Erhebung dem ruhig dahingleitenden, in beginnender Genesung wieder aufstrebenden eine wohlthätige, heilsame Aufregung. Wie die kirchliche Tonkunst in ihren älteren Tonarten lebendige Grundformen gefunden für die Lösung ihrer Aufgaben, haben wir früher gezeigt; die Darstellung, wie die neuen Tonarten auf eben so genügende Weise es jener späteren Zeit geworden, haben wir jetzt zu unternehmen.

Es ist nicht zu leugnen, daß frühe, bereits im 16ten Jahrhunderte, um die Zeit des entschiedenen Vorwaltens der kirchlichen Richtung in der Tonkunst auch schon das Streben vorhanden war, in den Tönen Organe für den Ausdruck heftiger und leidenschaftlicher Bewegungen zu finden. Bewußter, entschiedener trat es gegen das Ende des Jahrhunderts mit dem Entstehen des musikalischen Drama hervor, wo man der menschlichen Rede ihre Betonungen bei lebhaft erregtem Affekte abzulauschen und sie in Töne zu übersetzen strebte. Man bedurfte dazu eines reicheren Vorraths von Tonverhältnissen als bisher im Gebrauche gewesen, und so wurde man aufmerksamer auf die, in der gewöhnlichen Notenschrift nicht einmal überall bezeichneten Hülfstöne. Hatte man früher durch sie nur bestimmte diatonische Verhältnisse an solchen Stellen der Leiter darzustellen gesucht, an denen eben diese sonst nicht zu finden waren, und ihre Anwendung durch reichere, melodisch-harmonische Entfaltung der diatonischen Leiter allein bedingt und gerechtfertigt: so fand man jetzt, diese Hülfstöne mit den ursprünglichen Tönen dieser Leiter in eine Reihe zusammenstellend und mit jeder Stufe derselben vergleichend, daß durch sie auch Verknüpfungen gewährt würden, welche, dem Diatonischen fremd, in Erweiterung und Verengung ursprünglich diatonischer Tonverhältnisse aber höchst geschickt seien, eben jene Hebungen und Senkungen einer affektvollen Rede wirksam nachzubilden. Daß man auf jeder Tonstufe, in jeder Tonhöhe die Möglichkeit gewährt finden wollte, solche Verhältnisse zu gestalten, damit eine jede, auch die feinere Steigerung des Affekts, ein angemessenes Darstellungsmittel finde, lag in der Natur der Sache. Hatten doch früher schon selbst kirchliche Tonkünstler

gestrebt (wie wir es an vielen Beispielen zu zeigen bemüht waren), Beziehungen bestimmter Tonarten an unerwarteter Stelle anklingen zu lassen und dadurch die Nothwendigkeit neuer Hülfstöne herbeigeführt. Die Sänger freilich, sofern sie ohne Beihülfe eines Instruments kirchliche Werke aufführten, fanden sich leicht im Stande, an jeder Stelle die ihnen vorgeschriebenen, überall nur diatonischen Verhältnisse zu treffen, wie ihnen denn überhaupt zweifellos gewährt war, eine jede der früheren Tonarten in ihren wesentlich verschiedenen Verhältnissen auf jeder möglichen Tonhöhe darzustellen. Nur der Organist oder vielleicht auch Clavierspieler, überhaupt ein Begleiter auf Instrumenten mit stehend vorbereiteten unbeweglichen Tonverhältnissen, mußte ein jedes neue sich erst schaffen und einordnen, um mit den Sängern fortgehen zu können. Mit der größeren, allgemeineren Ausbildung der neuen Richtung aber wuchs auch das Bedürfniß mannichfacher Begleitung der Stimmen für Wechsel und Steigerung des Ausdrucks, so wie sich die Nothwendigkeit ergab, alle begleitenden Instrumente durch ein solches zusammenzuhalten, auf welchem eine volle Harmonie dargestellt werden konnte. Daher denn mit diesem Zeitpunkte auch größere Aufmerksamkeit auf richtige Anordnung der feststehenden, unbeweglichen Tonverhältnisse auf solchen Instrumenten gewendet wird.

Daß selbst die einfache, nach dem sogenannten syntonischen System geordnete Leiter einer Temperatur (Tonausgleichung) bedürfe, wenn sie harmonisch brauchbar seyn soll; daß diese Ausgleichung durch die um ein Komma zu kleine Terz d-f, und Quinte d-a bedingt werde; daß sie schon in früherer Zeit um so mehr unerlaßlich gewesen, als jener Mangel die dorische, und mittelbar die ihr verwandte mixolydische Tonart, zwei als vorzüglich kirchliche in Ehren gehaltene, am drückendsten getroffen, und sie unausführbar gemacht haben würde, haben wir früher gezeigt. Daß die Einordnung von Hülfstönen den Umfang dieser Tonausgleichung erweitern mußte, folgt von selbst; daß wir aber jene Hülfstöne, sowohl unter sich, als im Verhältnisse zu den ursprünglichen diatonischen Gliedern, nicht durchhin, sondern in einer bestimmten Beschränkung ausgeglichen finden, läßt uns mit Sicherheit auf einen geordneten, in einer eigenthümlichen Anschauung der Tonwelt begründeten Gebrauch derselben schließen. So bedurfte die ältere Zeit des Tones cis, um für die dorische Tonart den Unterhalbton, für den äolischen Schluß die große Terz zu gewinnen; ihn dagegen mit gis, als seiner Oberquinte, einzustimmen, fand sie keine Veranlassung. Es war ihr nothwendig als reine Unterquinte von b, als kleine Oberterz von c: einer ferneren Ausgleichung bedurfte sie nicht für den Kreis ihrer Modulationen. Die Töne fis und gis dienten dem Mixolydischen und Äolischen als zufällige Unterhalbtöne, dem dorischen, dem phrygischen Grundtone als große Terzen; jede andere Beziehung war ihnen fremd. Dieser geschlossene Kreis von Haupt- und Hülfstönen erschien der früheren Zeit als so naturgemäß und unantastbar, daß, als in der kirchlichen Tonkunst, wenn auch immer noch im Sinne einer, freilich reicheren, Entfaltung des diatonischen Systems, neue Hülfstöne angewendet wurden, sie diese, unter ganz bedingter Einstimmung, zwischen die bisherigen einschaltete, nicht aber eine Ausgleichung in dem Sinne versuchte, daß einer der ursprünglichen Hülfstöne nunmehr in mehrfacher Beziehung brauchbar geworden wäre. Einzelne Andeutungen von einer solchen allgemeinen Tonausgleichung finden wir freilich schon bei Michael Prätorius, doch bezweckt er damit nur die leichtere Versetzung bestimmter Tonarten jener Zeit auf andere Stufen, ohne sonst an eine Neuerung zu denken.

Durch die neue, sich allgemach immer weiter und kräftiger ausbreitende Richtung in der

Tonkunst mußte sich der Sinn für die Eigenthümlichkeit der älteren immer mehr verlieren. Und in der That: seit der Mitte des 17ten Jahrhunderts wird kaum ein Werk von einiger Bedeutung genannt werden können, in welchem die älteren kirchlichen Tonarten noch als Grundformen wesentlich hervorträten; es müßten denn solche Hervorbringungen seyn, die als Schulübungen und Musterstücke gefertigt, kaum zur Kunst gerechnet werden dürfen, zumahl in ihnen die Regel als beengende Schranke, nicht mehr als Bestätigung innerer, lebendiger Anschauung, als hülfreiche Befähigung zu wirksamem Bilden erscheint. Dennoch muß es befremden, bis gegen das Ende des Jahrhunderts nicht allein die alte, an sich schon der Kunstübung nicht übereinstimmende Glareanische Lehre von zwölf griechischen Tonarten vorgetragen zu hören, sondern auf Orgeln und Klavieren noch keinen wesentlichen Fortschritt zu allgemeiner Tonausgleichung zu finden. Wolfgang Caspar Printz, dessen Phrynis Mitylenaeus oder Satyrischer Componist, seiner eignen Versicherung nach, zuerst in den Jahren 1676 bis 1679 erschien, (von welchem Werke jedoch dem Verfasser dieser Blätter nur die 1696 zu Dreßden und Leipzig erschienene Ausgabe zugänglich gewesen ist), läßt im 10ten Capitel des ersten Theiles noch das Äolische, Jonische, Dorische, Phrygische, Lydische, Mixolydische mit ihren Nebentönen als Grundformen auftreten, wobei er selbst der eigenthümlichen Modulationen des Phrygischen und Mixolydischen nicht vergißt. Ihre Versetzung gestattet er um eine Quinte, Quarte, und einen ganzen Ton tiefer; zur Noth auch „einen ganzen Ton und eine kleine Terz über sich." Um diese Versetzungen auszuführen, schreibt er vor, daß der Ton es auf den Orgeln gebrochen seyn müsse, um als große Terz von h, als kleine von c gebraucht zu werden; eben so gis und b, um in ähnlichem Verhältnisse zu e und f, zu g und fis zu dienen. Nach diesen Voraussetzungen lehrt er nun im 7ten Capitel des 3ten Theiles die Temperatur bei Stimmung der Orgel anwenden, bei welcher jedoch **kein** Ton zu doppeltem Gebrauche ausgeglichen wird, sondern die vorgenannten 3 oberen Tasten gis, b, es gebrochen sind und hienach bedingt eingestimmt werden. Es kann nicht fehlen, daß er diesen Ansichten zufolge dem übermäßigen Transponiren (mit dem nur ungelehrte Musikanten sich etwas wissen könnten) Grenzen gesetzt wissen will. „Weil unser Clavier (sagt er) die dazu erforderlichen Töne nicht hat, müssen wir alsdann die nächsten dafür greifen, die doch alle mit einander eine diesin enharmonicam entweder zu hoch oder zu niedrig stehen, und werden also anstatt der semitonia majora, minora gebraucht, welches, was das im Claviere für eine unangenehme Harmonie giebt (so einem Geheule nicht unähnlich), kann ein jeder hören, der auch gleich die Ursache nicht weiß, woher solches komme." Um diesen Übelstand zu beseitigen, habe man zwar durch Theilung der Tasten es und gis die Töne dis und as eingeschaltet; man habe aber mit beiden Tasten schon solche Mühe gehabt, könne sie selten gemacht, dann auch kaum rein erhalten; wie solle es werden, wenn man die Einschaltungen noch weiter ausdehnen wolle? Bei so großen Schwierigkeiten sei es am gerathensten, von übermäßigem Transponiren abzustehen. Die Tonkünstler verdürben dadurch ihre besten Werke, und machten sie dem Zuhörer zuwider, da sie sonst in ihrer rechten Tonart musicirt, und ohne zu großes Hinüberschweifen in die chromatischen und enharmonischen Töne recht gut und anmuthig seyn würden. In dem folgenden 8ten Capitel wird dann etwas wie allgemeine Tonausgleichung zur Sprache gebracht: eine Zusammenschmelzung des Diatonischen, Chromatischen, Enharmonischen, ohne jedoch die Zahl der ursprünglichen Haupt- und Hülfstöne zu vermehren. Es ist aber mit diesem Vorschlage unserem Verfasser keineswegs Ernst; denn nicht allein wird er von einer Person seines musikalisch-satyrischen Romans vorgebracht, die uns durchgän-

gig einen albernen, aufgeblasenen Musikanten darstellt, sondern auch auf die ungeschickteste Weise. Das syntonische System nämlich solle die unveränderte Grundlage bilden, die halben Töne aber müsse man in arithmetischer Proportion einschalten; so daß z. B. zwischen c und d in dem Verhältnisse von 360 : 320 cis in dem Verhältnisse von 340 hineinträte. So, meint der Erfinder, Charis, kämen alle Wölfe (nicht einstimmende Verhältnisse) aus dem Klaviere. Es wird ihm indeß ohne Mühe gezeigt, daß, da schon das syntonische System, um harmonisch brauchbar zu werden, einer Temperatur bedürfe, und in seiner ursprünglichen Gestalt nur 5 reine Dreiklänge gewähre, auch die vorgeschlagenen Einschaltungen nirgend die gewünschten Verhältnisse ergeben könnten; daß hienach „dieses genus wider die Vernunft sei, weil die allerwenigsten Intervalla ihre legitimas proportiones haben, und wider das Gehör, weil selbiges dergleichen Dissonantien, als in diesem genere vorkommen, nicht vertragen kann." — Charis gesteht später, er habe kein einziges Instrument gehört, das nach seinen Vorschlägen eingezogen und gestimmt gewesen wäre; doch stellt er die Behauptung auf: durch diese neue Temperatur könnten auch cis-f, fis-b und dergleichen falsche Quarten als große Terzen gebraucht werden. Darauf antwortet ihm einer der Mitredenden, Euklides: „Das muß fürwahr eine wunderbare Temperatur seyn, welche schwarz weiß, und weiß schwarz macht; ich will sagen, daß sie macht, daß Consonanzen Dissonanzen, und Dissonanzen Consonanzen seien, und so den ersten Grundsatz aufhebt, daß es unmöglich sei, von einem Gegenstande zugleich dasselbe zu behaupten und zu läugnen."

Es ist auffallend, zu einer Zeit, wo die Grenzen der ursprünglichen Entwicklung des diatonischen Systems selbst schon durch die harmonische Entfaltung der Kirchentöne überschritten waren; wo ferner diese Tonarten in der Kunstübung bereits aufgehört hatten, lebendige Grundformen zu seyn, wo vielmehr das Bedürfniß allgemeiner Tonausgleichung zu größerer Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Fortschreitung auf allen Tonstufen durchhin laut geworden war, eine vollkommnere Temperatur nicht allein als unlösbare, sondern selbst widersinnige Aufgabe dargestellt zu sehen. Aber zweifeln dürfen wir, ob die Ansicht unseres Verfassers, so gewichtig auch dessen Stimme in seiner Zeit seyn mochte, damals die allgemeine gewesen sei! Ja, wenn wir die Tonwerke seiner beliebtesten Zeitgenossen betrachten und deren Streben (ohne alle Rücksicht auf die älteren Grundformen), durch oft von ihnen gewählte, der früheren begleiteten Musik unzugängliche Tonstufen eine besondere Wirkung hervorzubringen; wenn wir seine Klagen über dieses Transpositions-Unwesen vernehmen, und selbst durch seine theilweise gerechten Vorwürfe, seinen treffenden Spott, doch die Unzulänglichkeit der damaligen Orgeln und Klaviere gewahr werden, und die freilich eben so unzulänglichen Mittel, derselben abzuhelfen; so dient uns diese Stelle seines Werkes eben so sehr zu einem bestätigenden Zeugnisse für die Richtung der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, als sie unser Befremden erregt, wie es geschehen können, daß diese bei einem so deutlich ausgesprochenen, so weit vorgeschrittenen Streben doch der Mittel noch so wenig mächtig geworden, um sicher zu dem gewünschten Ziele zu gelangen; da uns doch der Besitz dieser Mittel, in welchem wir uns längst befinden, so zur andern Natur geworden ist, daß wir weder unsere Musik, noch überhaupt eine erwähnenswerthe Übung dieser Kunst ohne denselben zu denken vermögen. Diese auffallende Erscheinung dürfte durch folgende Thatsachen genügend zu erklären seyn.

Die neuere Tonkunst hatte von den Griechen ihr Lehrgebäude entlehnt, hatte ihre Kirchentöne mit den Namen griechischer Tonarten bezeichnet, ja, diesen Namen zufolge auch wohl ohne weitere Prüfung von ihnen ausgesagt, was alte Schriftsteller von Gewicht, wenn auch nicht eben Tonlehrer,

den ihrigen nachgerühmt hatten. Der Widerspruch der in ganz neuem Sinne sich entwickelnden Kunstübung, und der, einer früheren, in völlig anderer Richtung gebildeten Zeit angehörenden Kunstlehre mußte, je weiter, je reicher die der neuen Zeit wesentlich angehörende harmonische Entfaltung vorschritt, um so deutlicher werden. Aber schon seit Glarean schalt man lieber das bedeutsam und zeitgemäß sich Entwickelnde eine unberufene, unberechtigte Neuerung, als daß man hätte erkennen sollen, nur aus der Mitte der verjüngten Kunst vermöge auf lebendige Weise eine völlig genügende Lehre sich zu bilden. Ja, bei der mit vermehrter Kenntniß immer wachsenden Vorliebe für das klassische Alterthum hing man so fest an dem Glauben unbedingter Musterhaftigkeit der Alten, daß, als eine ganz neue Richtung, und in ihr die Grundlage der Tonkunst unserer Tage sich zu bilden begann, diese theils wirklich auf das Streben gegründet war, das goldene, längst verschwundene Zeitalter griechischer Musik zurückzuführen, theils durch Berufung auf die Alten gegen jeden Angriff sich kräftigst zu schützen meinte. Die Kunstübung der kirchlichen Tonmeister des 16ten Jahrhunderts hatte noch keineswegs in einer entsprechenden Tonlehre sich völlig bewußt werden können, nach welchen Grundsätzen sie schaffe, da erstand schon eine neue Bildungsweise, noch weniger durch die alte Tonlehre zu deuten, aber dennoch bemüht, die ihrige auf jenem alten, für unfehlbar gehaltenem Grunde aufzubauen. Nun mußten auch die modernen Tonarten, sofern sie nur in Tonhöhe und Umfang, wenn auch freilich nicht in der Behandlung, und am wenigsten der Modulation, den bisher griechisch benannten übereinstimmten, noch für dieselben gelten, so viel geringer auch stets ihr Anrecht auf diese ehrwürdigen Namen wurde. Der mit Rücksicht auf die Entfaltung dieser Tonarten eingerichtete Instrumentenbau durfte keine Neuerung erleiden; wollte doch selbst Kircher behaupten, daß man in den bei denselben mangelhaft gebliebenen Tonverhältnissen **mittelbar** das **enharmonische** Klanggeschlecht der Alten noch besitze, es durch sie allein noch auf nachdrückliche Weise zu üben vermöge. So traten Lehre und Ausübung in immer schrofferen Gegensatz. Zu läugnen ist es keineswegs, daß, alles Eiferns gelehrter Tonmeister ungeachtet, welche für die frühere Lehre, ohne ihres Veraltens und Absterbens inne zu werden, in die Schranken traten, rein praktische Organisten und Klavieristen damals für Einstimmung ihrer Instrumente nach zeitgemäßen Zwecken manches versucht, auch wohl durch geübte Hand gefunden haben werden, ohne davon weder Rechenschaft geben zu können, noch dazu angehalten worden zu seyn. Denn welcher (auch gelehrte) Hörer würde mit ihnen wegen des bei Ausübung ihrer Kunst glücklich Erreichten gerechtet haben? Dennoch scheute man sich — ganz wie die frühere Zeit es gethan, welche Erhöhungen und Erniedrigungen bei ihren Tonarten sich erlaubte, ohne sie durch ihre Notenschrift einzugestehen — an dem lange bestehenden, höchst unbequem gewordenen Gebäude der Lehre zu rütteln; denn, sofern nicht eine heftige Aufregung ihn über alle Rücksichten hinweghebt, vermeidet der Mensch gern, das Vorhandene, durch lange Gewohnheit Geheiligte anzutasten, wenn er nicht sofort ein Besseres an dessen Stelle setzen kann.

Der erste, der, wenn gleich noch mit einiger Vorsicht, an den Widerspruch der Lehre und Kunstübung erinnert, und offen eingesteht, daß eine neue Ordnung der Dinge eingetreten sei, die man zur Richtschnur nehmen müsse, scheint **Andreas Werkmeister** gewesen zu seyn. Nur um wenige Jahre früher hatte Printz noch die alte Lehre von den Tonarten vorgetragen, und diese nach allgemeinen Kennzeichen geschildert, als: lieblich, verliebt und etwas traurig; lustig und aufmunternd; andächtig und temperirt; traurig, melancholisch und leidmüthig; hart und heftig; ernsthaftig und lustig,

doch ein wenig temperirt ꝛc., ohne den Grund dieser ihrer Eigenschaften in ihrer Gliederung nachzuweisen, uns überlassend, dieselben in dem Äolischen, Jonischen, Dorischen, Phrygischen, Lydischen und Mixolydischen, und ihren Nebentönen aufzusuchen. Werkmeister dagegen, in seiner harmonologia musica (Leipzig und Frankfurt, 1702) läßt sich folgendermaßen über die Tonarten aus: „Damit die Formalclauseln recht mögen gebraucht und nicht das hundertste in das tausendste möge geworfen werden, so hat man die modos musicos erdacht, und jedem einen gewissen Umfang (ambitum), seine Ausweichung (repercussionem) und seinen Schluß (clausulam) zugeeignet, wodurch eine feine Ordnung in der Musik ist erhalten worden; und gewiß, wenn diese Ordnung nicht wäre, so wollte oft die Musik in große Verwirrung gebracht und wenig ästimiret werden. Wir wollen allhier nur etwas von den 12 modis handeln, weil unsere Choral-Lieder und auch unterweilen andere musikalische Stücke darauf gerichtet werden; man könnte heutiges Tages wohl mit zween modis auskommen, allein um der Choral-Lieder wollen wir ein weniges von den 12 modis handeln ꝛc.“ Man sieht, die Lehre gilt für eine veraltete, und nur die Ehrfurcht vor dem Kirchenliede hält sie noch aufrecht. Sie erscheint nur als eine heilsame Schranke, die man der Willkühr gesteckt habe; daß die ganze Erscheinung, die uns durch sie gedeutet werden soll, aus einer eigenthümlichen Anschauung des Tonreiches sich lebendig entwickelt habe, wird kaum mehr geahnt. Denn eigentlich sind nur noch 2 modi vorhanden, (die harte und weiche Tonart) die auf verschiedenen Stufen vorkommen. So wenig Werth hienach auf die alten Tonarten gelegt wird, so ungenügend dasjenige ist, was zu Erklärung der besonderen Ausweichungen und Schlußfälle einiger alten Kirchenlieder beigebracht wird, was wir an dieser Stelle übergehen können, so überwiegend ist die Neigung zu dem Kreislaufe durch jene beiden auf allen Stufen unverändert erscheinenden Tonarten. Namentlich tritt in diesem Werke die Überzeugung auf das bestimmteste hervor: eine allgemein ausgleichende Temperatur sei die beste, und die getheilte Tastatur nur eine kärgliche Aushülfe. Die eingeschalteten Töne, die man damals durch eine solche Theilung gewann, heißen hier subsemitonia, was, bei jetzt veränderter Bedeutung dieses Ausdruckes, zum Verständnisse der folgenden Stelle wohl zu merken ist. „Es ist nicht gleichviel (sagt Werkmeister), daß man eine scalam ordne wie man wolle, und noch so viele subsemitonia in das Clavier hineinzimmere, als man wolle. Wenn zu diesem genere diatonico die 5 sogenannten semitonia, cis, dis (es), fis, gis, b in das Clavier geleget, welche auch noch Consonantien auf dem andern Theile der Saite geben, und wohl temperiret werden, kann man wunderbare Dinge davon sehen, und durch einen Circul gehen in Fortsetzung der Harmonie, welches aber die subsemitonia nur verhindern.“

Mit diesen Behauptungen indeß begnügt sich Werkmeister nicht; er giebt auch einen „kurzen Unterricht, wie man ein Clavier stimmen, und wohl temperiren könne“ in seinem Werklein: „Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Generalbaß wohl könne traktiret werden.“ Er stellt darin als allgemeine Regel auf, die Quinten um ein weniges herunter, die großen Terzen um ein geringes herauf schweben zu lassen, und sein deutlich ausgesprochener Zweck ist der, Haupt- und Hülfstöne durchhin auszugleichen, und die Subsemitonia aus dem Klavier zu werfen. Zugestanden wird von ihm, daß z. E. gis zu dem c etwas scharf fallen werde; „wenn man aber das gis anstatt as für den Dreiklang f as c zu gebrauchen gedenket (setzt er hinzu), kann es nicht anders seyn. Zu gis wird die Quinte dis gestimmt, da denn das dis von dem gis ein klein wenig über sich schweben

kann, damit es zu dem h als eine tertia major und zu dem g als tertia major erleidlich consoniret. Auf dieses dis kann nun wieder die Quinta b gestimmt werden, welches auch ein gar wenig über sich schweben kann, damit das d als die dazu gehörige tertia erleidlich werde ꝛc."

Wie bei diesem Verfahren b (als zu dis eingestimmt) auch als ais brauchbar werde, cis (mit dem zu f als kleine Oberterz temperirten gis eingestimmt) auch als des, fis als ges ꝛc., ist leicht zu erachten. Eben so geht aus demselben deutlich hervor, daß der Verfasser zwar eine allgemeine Tonausgleichung, nicht aber eine gleichschwebende Temperatur erstrebe. Ja, in der ungleichen Schwebung setzt er die Eigenthümlichkeit der modernen Tonarten. „Warum (sagt er an einem andern Orte*)) pflegen doch rechtschaffene Musici die transpositiones (die Ausübung auf bisher ungewöhnlichen Tonstufen) also zu lieben? wenn sie nicht angenehme Veränderungen brächten, würde man wohl an keine Transposition gedenken; die veränderliche Annehmlichkeit bestehet nun nicht allein in der Höhe und Tiefe der sonorum, sondern die Differenz und Schwebung der consonantien und die Ungleichheit der tonorum und semitoniorum machen einer Harmonie eine ganz andere Natur. Wenn nun alle semitonia, toni, tertiae, quintae u. s. w. in einerlei Difference und Schwebung beständen, so wollte man aus den transpositionibus wenig Belustigung haben." Am Schlusse seiner Anweisung endlich kömmt Werkmeister auf die Temperatur der älteren Meister. „Ich kann mich nicht genug verwundern (sagt er), wenn man die alte Hypothese behaupten will, daß alle Quinten ¼ eines Comma im ganzen Clavier herunter schweben, und alle (große) Terzen rein seyn müßten; da ich doch in ihren Orgelwerken gefunden, daß die meisten tertiae majores zu groß, und über sich schweben, welches auch also seyn muß, und nicht anders sich prakticiren lässet ꝛc. Es findet sich auch in den alten Werken nicht, daß die Quinten ¼ Comma, wie sie angeben, schweben sollten; es würde sonst wunderlich herauskommen, die letzte Quinta wollte den Hunden und Raben zu Theil werden. Über dieses dissoniren die Quinten, so ¼ Comma zu klein sind, sonderlich wenn sie allein, ohne Zuthuung der Terzien angeschlagen und ein wenig zu niedrig gestimmt werden, so häßlich, daß man sie kaum ertragen kann; kein gesundes Ohr wird solche lahme und faule Quinten wohl billigen."

Nachdem der neueren Zeit die Unzulänglichkeit der bisherigen Lehre und der vorhandenen Kunstmittel in solchem Maaße klar geworden war, mußte ihr Verhältniß zu ihrer Vorzeit auf eine von der früheren Ansicht völlig abweichende Weise in ihrer Überzeugung sich feststellen. Eine ganz neue Kunstrichtung, eine von der früheren abweichende Anschauung der Tonwelt, eine der alten widerstrebende Sinnesweise hatte sich gebildet. Die gefeierten Werke der Vorzeit konnten der Gegenwart nicht mehr zusagen; ihre Beschränkung auf einen engen Kreis bestimmter Töne galt für rohes Ungeschick; der feierliche Ernst, die leidenschaftlose Reinheit der älteren unter ihnen, ließ Raschheit, Feuer, Aufschwung, ja wohl gar Gefühl vermissen; in den späteren, der neuen Sinnesweise mehr genäherten glaubte man nur zu sehr die niedere bereits überstiegene Stufe der Kunstübung zu erkennen. Dazu kam noch die Unvollkommenheit und Vieldeutigkeit der älteren Notenschrift, der Mangel an Übersicht

*) Hypomnemata musica oder musikal. Memorial, welches besteht in kurzer Erinnerung dessen, so bisher unter guten Freunden diskursweise, insonderheit von der Composition und Temperatur möchte vorgegangen seyn, zu eigner Nachricht und den Musik Lernend- und Liebenden zum Besten aufgesetzt. Quedlinburg 1697. Cap. XI. pag. 33 & 37.

bei den in einzelnen Stimmen gedruckten früheren Werken, ihre durch die Fruchtbarkeit neuer Tonmeister längst verdrängten Aufführungen; wie hätte man von ihnen eine lebendige Anschauung zu gewinnen, wie hätte eine verwandte Saite des Innern durch sie anzuklingen vermocht? wie hätte die nur bedingte Brauchbarkeit der leitenden Instrumente in nothwendigem Zusammenhange mit der ganzen Kunstanschauung der früheren Zeit erscheinen können, da diese der Gegenwart, die nur im Besitze der ungenügenden, trocknen, veralteten Lehre geblieben, völlig untergegangen war? wie hätte man dieser unerkannten, ungeliebten Vorzeit nur irgend zutrauen können, daß sie gewußt, was sie gewollt, da sie nach glaubhaften Zeugnissen nicht einmal ihre eigenen Regeln befolgt hatte? Und so mußte sich denn das Endurtheil ergeben: die Werke der Alten sind schaal und unschmackhaft, ja, wollten wir sie ausführen, wie sie geschrieben stehen, wir würden nur das Ohr mit ihnen martern. Die neue Zeit in ihrer Beweglichkeit, ihrem lebhafteren Ausdrucke, ihrem größeren Reichthum an Kunstmitteln ist über diese kindische ältere weit hinausgeschritten, die nur als nothwendige, längst überstiegene niedere Stufe einen bedingten Werth hat. Die Gegenwart erst hat erreicht, wonach die Vorzeit fruchtlos strebte, sich im Besitz aller der Mittel gesetzt, deren Erwerb früheres Ungeschick, unglaubliche Kurzsichtigkeit versäumte und übersah. Bei einer so innigen Überzeugung von ihrem eigenen großen Werthe muß man es jener Zeit noch als Gerechtigkeit und Bescheidenheit anrechnen, wenn sie zugleich die Ansicht aussprach, daß sie selber von der Zukunft auf ähnliche Weise werde überflügelt werden.

Doch, wir wollen nun das Zeitalter, von dem wir reden, mit seinen eigenen Worten vernehmen. Da wir den Weg gezeigt haben, auf welchem sein Urtheil sich bildete, werden wir leicht zu ermessen vermögen, in wie weit wir ihm Glauben schenken dürfen, unter welchen Bedingungen seine Wortführer anders, als sofern sie uns die damalige Richtung der Kunst offenbaren, für geschichtliche Quellen gelten können.

Schon der Zeitfolge nach tritt uns hier zunächst ein jüngerer Zeitgenosse Printzens und Werkmeisters entgegen; ein Mann, als Tonschöpfer längst vergessen, als Stimme seiner Zeit und lebendiger Spiegel ihres Sinnes von dem bleibendsten Werthe; der erste, soviel wir wissen, der mit keckem Muthe und dem besten Humor die Hand anlegte, das morsche, veraltete Gebäude einer längst verlebten Tonlehre vollends einzureißen; der die Ansprüche seiner Zeit auf eine ihr gemäßere geltend machte, und selbst geschäftig war, den Grund zu derselben zu legen; der endlich den grämelnden, nicht aus lebendiger Liebe, sondern aus gewohnheitsgemäßer Ehrfurcht Parthei nehmenden Verfechtern des Alten mit derbem Witze und gesunder Einsicht die Stirne bot, unverholen behauptend, daß die neue Zeit auf gerechter Wagschaale mit der alten nicht nur gleich viel, daß sie unendlich mehr wiege. Wir meinen Mattheson, den wir in diesen Blättern so eben erst vernommen haben, und noch öfter vernehmen werden. Sein erstes Werk, in welchem er, nach seiner eigenen Versicherung, „mit Macht anfieng, musicam didacticam und theoreticam schriftlich zu treiben,“ erschien zu Hamburg im Juni 1713 bei Benjamin Schillers Wittwe, unter dem Titel: „Das neu eröfnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein galant-homme einen vollkommnen Begriff von der Hohheit und Würde der edlen music erlangen, seinen gout danach formiren, die terminos technicos verstehen, und geschicklich von dieser vortreflichen Wissenschaft raisonniren möge“ ꝛc. Er tritt in diesem Werke nicht sowohl einem bestimmten Gegner, als vielmehr der Kunstübung und der Tonlehre der Vorzeit im Allgemeinen entgegen, und fand erst vier Jahre später Veranlassung, seine Ansicht einem

Kämpfer für das Alte gegenüber näher zu begründen und zu vertheidigen. Für unsern gegenwärtigen Zweck ist uns vornehmlich das 2te Capitel des 2ten Abschnittes von diesem Werke wichtig, in welchem er „von der musikalischen Tohne Eigenschaft und Würkung in Ausdrückung der Affekten" freilich etwas „cavallierisch" handelt, da es ihm genügt, seine Meinung ohne weitere Begründung hinzustellen: „damit man sich doch einigermaaßen (bei so viel verschiedenen Ansichten darüber) helfen, und vielleicht, nach einer kurzen Anleitung, soviel diesen Punkt betrift, weiter gehen, und von der Sache immer mehr und mehr Licht bekommen möge." Zwar bemerkt er dabei: das Geheimniß der eigenthümlichen Kraft der Tonarten stecke nicht in der großen oder kleinen Terz allein, wenn gleich einigermaaßen; denn nicht alle molle Tonarten seien traurig, nicht alle dure hegten eine lustige Eigenschaft. Auch mache das b, oder die Kreutze es nicht aus: eine pièce mit dem b bezeichnet klinge nicht unumgänglich weich und tendre, das Kreuz oder die Kreuze machten die Natur eines Stückes noch nicht hart, frisch und lustig. Wodurch aber das Geheimniß sich löse, hat ihm nicht gefallen uns zu sagen, wenn er auch die Lösung selbst nach seiner Ansicht uns darlegt. Ihm zufolge giebt es 24 Tonarten; denn innerhalb jeder Octave besitzen Orgeln und Klaviere zwölf Töne, deren jeder geschickt ist, Anfangspunkt einer Tonreihe von gleicher Gliederung zu werden, und jede dieser Reihen kann, wie als Dur-, so als Mollton behandelt werden. Von diesen 24 Tonarten zeigt jede einen besonderen Charakter. Sechzehn davon, die er ihren Eigenschaften nach beschreibt, waren um seine Zeit besonders beliebt und im Gebrauche. Unter diesen nennt er acht noch beiläufig mit ihren altherkömmlichen Namen: das Dorische, Äolische, Phrygische, Jonische, Hypoionische, Lydische. Dieses letzte erscheint in seiner Versetzung aus seinem gewöhnlichen Sitze, so wie auch das Dorische und Jonische neben ihrem gewöhnlichen Umfange auch in ihrer Versetzung um eine Quarte aufwärts, und also doppelt verzeichnet sind. Es ist dabei aber nicht seine Absicht, diese Tonarten vor den andern auszuzeichnen, sondern nur zu zeigen, daß die alten Tonmeister dieselben auch gekannt, wenn auch nur auf unvollkommne Weise geübt hätten; daß ihrer Unwissenheit jedoch doppelt so viele, und unter ihnen die trefflichsten und wirksamsten unbekannt geblieben seien. Denn so lautet sein Urtheil über die alte Tonkunst: „Aus wirklich ernstem Eifer vor unsere heutige schöne music kann ich mannichmal nicht umhin, wenn hie und da in Büchern sich eine fantastische Klage erhebet, daß wir der Alten Music nun unter die verlorenen Dinge rechnen, dabei zu schreiben: Gott lob! Denn es kommt mir fast für, als wenn ein theologus unter uns bedauern wollte, daß das Brandopfer des alten Testamentes nunmehro erloschen sey, oder daß in einer catholischen Bauerkirche von einem alten Marienbilde das Gold abgefallen. Leute, die so reden und schreiben, sie mögen sonst so gelehrt seyn als sie wollen, machen der Lauß eine Stelze und geben eine große Einfalt in diesem Stücke ans Licht ɾc. Man hat ein altes beschimmeltes Münzstück wohl werth zu achten, und sich der alten Zeit dabei zu erinnern; aber man muß doch im Handel und Wandel die nunmehro übliche Münze gebrauchen, die gäng' und gebe ist ɾc. Mein Rath wäre: praesentibus utere rebus (bediene dich der gegenwärtigen Dinge)." — Ohne Zweifel geht dieser Ausfall zunächst die alt-griechische Tonkunst an und ihre Anhänger; mittelbar jedoch ist er auch gegen die angeblich aus ihr hinübergeretteten alten Tonarten gerichtet, mit denen nur Unvollkommenheit und Beschränkung in die neue Tonkunst eingebürgert worden, und welche nach der so viel besseren Erkenntniß der Neueren eingerichtet, nur um so trefflicher und wirksamer seien. Den Alten habe es überhaupt an einer genauen Einsicht in das Wesen ihrer Tonarten gemangelt, davon zeugten schon die großen

Widersprüche in Bezeichnung ihrer Eigenschaften. So gelte Einigen das Dorische für heilig, ernsthaft, Andern für kriegerisch; das Phrygische Diesen für andächtig, Jenen für wüthend und zum Schlagen reizend; das natürliche, unschuldige Jonische sogar dem Apulejus für geil. Diesen unbrauchbaren Bezeichnungen setzt unser Verfasser nunmehr seine Schilderungen entgegen, die ältesten offenbar, die wir von unseren jetzigen Tonarten besitzen, und welche deshalb vergönnt seyn möge hier vollständig vorüberzuführen; zusammendrängend, um Weitschweifigkeit zu vermeiden, aber des Verfassers eigenthümliche Ausdrucksweise überall beibehaltend.

Mit D moll, das den Sitz des alten Dorischen einnehme, macht er den Anfang. Es hat ihm etwas Devotes, Ruhiges, dabei auch etwas Großes, Angenehmes, Zufriedenes. In der Kirche könne es die Andacht, im gemeinen Leben die Gemüthsruhe befördern; auch etwas Ergötzliches könne man mit Succeß aus diesem Tone setzen, nur müsse es nicht sonderlich hüpfend, sondern fließend seyn.

G moll, das versetzte Dorische, ist wohl der allerschönste Ton (fährt er dann fort), weil er nicht nur die dem Vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischet, sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er sowohl zu zärtlichen als erquickenden, sowohl zu sehnenden als vergnügten, mit Kurtzem, beides, zu mäßigen Klagen und temperirter Fröhlichkeit bequem und überaus flexibel ist.

A moll, das alte Äolische, gilt für klagend, ehrbar, gelassen, zum Schlafen einladend, aber gar nicht unangenehm dabei.

E moll, dem Phrygischen (heißt es weiter), kann wohl schwerlich was Lustiges beigelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, tiefdenkend, betrübt und traurig zu machen pfleget, doch so, daß man sich noch dabei zu trösten hoffet. Etwas Hurtiges mag wohl daraus gesetzet werden, aber das ist darum nicht gleich lustig.

C dur (Ionicus) hat eine ziemlich rude und freche Eigenschaft, wird aber zu réjouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauf lässet, nicht ungeschickt seyn; demungeachtet kann ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumenta wohl choisiret, zu gar was charmantes umtauffen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.

F dur (das versetzte Jonische) ist capable die schönsten sentiments von der Welt zu exprimiren, es sei nun Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugendregister oben anstehet, und solches alles mit einer dermaßen natürlichen Art und unvergleichlicher facilité, daß gar kein Zwang dabei vonnöthen ist. Ja, die Artigkeit und adresse dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen Menschen, dem alles was er thut, es sei so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Frantzosen reden, bonne grace hat.

Bis hieher belegt Mattheson seine Beschreibungen mit den Aussprüchen geschätzter Schriftsteller der alten und neuen Zeit: des Aristoteles, Athenäus, Lucian; des Glarean, Seth Calvisius, Pater Kircher ꝛc. Er folgt vielleicht unbewußt in der Reihe seiner Tonarten der Ordnung der alten Psalmen-Intonationen, die man auch wohl vorzugsweise Kirchentöne zu nennen pflegte. Daher ist es erklärlich, daß er nun zu D dur überspringt, da zu seiner Zeit man die siebente jener Intonationen oft wohl in D mit Vorzeichnung eines Kreuzes darstellte. D dur (fährt er fort) ist von Natur etwas scharf und eigensinnig, zum Lermen, lustigen, kriegerischen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemsten, doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, daß nicht auch dieser harte Ton, wenn zumal

anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Pauke eine Violine dominiret, gar artige und fremde Anleitung zu delikaten Sachen geben könne." Hier aber verlassen jetzt den Verfasser die früheren und späteren Gewährsmänner. Denn D dur als solches war der älteren Kunstübung unbekannt, und es war nur auf zufällige Weise an diese Stelle seiner Beschreibungen gerathen. Daher denn hier zuerst wieder ein Ausfall auf die Alten. „Der gute Pater Kircher (sagt er) hat diesen Thon unter seine 12 nicht mit gesetzet, auch wird seiner inter modos graecos nicht gedacht, daraus man defectum musicae veteris unter andern zu ersehen hat."

Nun gelangt der Verfasser zu dem achten Tone, dem letzten der kirchlichen (Intonationen), der ihm aber für hypoionisch, nicht mixolydisch gilt. „G dur (sagt er), Hypoionicus, hat viel insinuantes und redendes in sich, er brillirt auch nicht wenig, und ist sowohl zu serieusen als munteren Dingen gar geschickt. Kircher nennt ihn verliebt und wollüstig (amorosum et voluptuosum), anderswo: Ehrbar und der Mäßigkeit Wächter (honestum et temperantiae custodem), Corvin sagt von ihm: zu scherzhaften und verliebten Dingen sei er geschickt. Es scheint, als wenn vor diesem lustig und verliebt synonyma gewesen, und daß der Alten amour auff lauter Spaß hinausgelauffen; soviel aber ist bewußt, daß heutiges Tages recht verliebt zu seyn, eine gar sérieuse affaire, und man eben nicht sonderlich lustig sey, wenn man die Zärtlichkeit seiner Seelen auszudrücken suchet."

Die Reihe der ganz modernen Tonarten, welche hier beginnt, geht von C moll quintenweis abwärts nach F moll, B dur, Dis (Es) dur; dann springt der Verf. nach A dur und geht quintenweis aufwärts nach E dur, H und Fis moll, mit welcher Tonart er die von ihm ausführlich beschriebenen schließt. Daß die älteren Tonmeister von diesen — geschweige denn von den nach der Tastatur noch übrigen 8 Tönen — keinen Gebrauch gemacht, wird ihnen, wie wir nun sehen werden, als grobes Ungeschick und tiefste Unwissenheit angerechnet.

C moll (beginnt der Verf. seine fernere Auseinandersetzung) ist ein überaus lieblicher, dabei auch trister Thon; weil aber die erste qualité gar sehr bei ihm prävaliren will, und man auch des Süßen leicht überdrüßig werden kann, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder ebenträchtiges mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, sonst möchte Einer bei seiner Gelindigkeit leicht schläfferig werden. Soll es aber eine pièce seyn, die den Schlaf befördern muß, so kann man diese Remarque sparen, und natürlicher Weise leicht zum Zwecke gelangen &c. &c.

Es wäre keine schlechte curiosité, zu erforschen, ob crasso errore oder profundissima ignorantia dieser so liebe Thon keine Stelle weder in modis authenticis, plagalibus, sive transpositis, noch auch in tonis ecclesiasticis oder Gregorianis meritiret habe? die antique Dummheit ist fast nicht zu begreifen, vielweniger zu excusiren.

F moll scheint eine gelinde und gelassene, wiewohl dabei tiefe und schwere, mit etwas Verzweifelung vergesellschaftete, tödliche Herzensangst vorzustellen, und ist über die Maaßen beweglich. Er drücket eine schwartze, hülflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen &c. (Es weise mir doch einer ex antiquorum silentio, was dies für ein modus sei, und welche Natur er habe?)

B dur (lydius transpositus) ist im Gegentheil sehr divertissant und prächtig, behält dabei gern etwas modestes und kann demnach zugleich für magnific und mignon passiren. Unter andern Qualitäten, die ihm Kircherus beileget, ist diese nicht zu verwerfen: zu schweren Dingen erhebe er die

Seele (ad ardua animam elevans) rc. Man mag es für eine Gnade halten, daß dieser Thon noch unter die transponirten modos mit einschleichen darf, denn sonst hätte der arme Schelm gar keinen Namen bekommen.

Dis (Es) dur hat viel pathetisches an sich, will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen gern zu thun haben, ist auch aller Üppigkeit gleichsam spinnefeind rc. Hier stehet der Alten Verstand gantz stille.

A dur greift sehr an, ob er gleich brilliret, und ist mehr zu klagenden und traurigen passionen als zu divertissements geneigt, insonderheit schicket er sich sehr gut zu Violen Sachen rc. Kircher gedenkt seiner nicht.

E dur drücket eine verzweiflungsvolle, oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus; ist vor extrem verliebten, hülf- und hofnungslosen Sachen am bequemsten, und hat bei gewissen Umständen so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.

H moll ist bizarr, unlustig und melancholisch, deswegen er auch selten zum Vorschein kommt; und mag solches vielleicht die Ursache seyn, warum ihn die Alten aus ihren Clöstern und Zellen so gar verbannt haben, daß sie sich seiner auch nicht einmal erinnern mögen.

Fis moll, ob es gleich zu einer großen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliebt, als letal; es hat sonst dieser Ton etwas abandonnirtes, singulières und misanthropisches an sich rc. — Das wären 16 Töhne. Der Effekt, den die noch übrigen thun, ist noch weniger bekannt, und muß der Posterität übergelassen werden, alldieweil man sich heutiges Tages ihrer gar selten zum Grunde eines Stückes bedienet; außer was H dur betrift, welches noch bisweilen herhält, und eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, und dabei etwas desperate Eigenschaft an sich zu haben scheinet."

Es sind, wie wir sehen, bei diesen Beschreibungen die Töne cis und gis moll und dur, fis dur, b moll und dis (es) moll übergangen. „Man hat diese Töne (sagt Mattheson Cap. 1. §. 21 des ersten Theiles desselben Werkes) alle auf dem Claviere, falls es richtig temperirt ist, und dafern (als woran es wohl hauptsächlich lieget) derjenige, so den Generalbaß spielen soll, ein rechtschaffener Virtuose, der hinten und forne beschlagen ist. Ich habe es probiret, und aus dergleichen Tönen, wie die letzten 8 sind, etwas gesetzet, welches zur curiosité schon einen ziemlichen Effekt gethan hat; allein, wenn's etwan einer hat accompagniren sollen, so sind die Ochsen am Berge gestanden, das denn würklich zu beklagen. Vielleicht, wenn mir jemand dergleichen nach seiner fantasie setzte, möchte ich auch ein wenig mehr Arbeit als ordinair sogleich ex tempore dabei finden; allein dieses experiment habe nur bloß gemacht, um den sogenannten ordinairen Virtuosen, die sich flattiren, sie können einen Generalbaß, er sei so schwer er immer wolle, aus dem Stegereiff so wegspielen, zu zeigen, quantum est, quod nescimus, wie viel noch vor unsern Augen verborgen. Indessen glaubet mir, ihr Meister von großer suffisance, so viel mir eurer bekannt sind, einen eintzigen ausgenommen*), man kann euch

*) Händel. Vergl. den ersten Theil des Orchesters pag. 65 (Cap. I.) und das beschützte Orchester P. 1. Cap. II. pag. 94.

einen Baß vorlegen, der gar nicht bunt seyn soll; er soll ganz langsam gehen, aus halben Schlägen, Vierteln und Achteln bestehen, dabei auch accuratissime beziefert seyn; und wenn ihr sine haesitatione die 5 ersten, ja die 2 ersten Noten recht treffet, so will ich euch loben. Gelt! solche Avanturen können unseren Stolz ein wenig moderiren?"

So weit unseres Verfassers Beschreibung. Schon bei oberflächlicher Übersicht können wir, so wenig es in seiner Absicht gelegen haben mag, den Gegensatz des Strebens seiner Zeit, und der älteren Richtung, darin erkennen. Ruhige Erhabenheit, stilles Genügen, frommes Gebet mit fester Zuversicht der Erhörung, ernste Anmuth, feierliche Pracht bezeichnen die kirchliche Tonkunst der früheren Zeit, den am meisten damals gepflegten Zweig der gesammten Kunst; die neuere Zeit strebte nach Aufschwung, kräftiger munterer Beweglichkeit, nach allseitiger Entfaltung der süßesten wie der herbsten, der sanftesten wie der gewaltigsten, zerstörendsten Regungen des Innern; wie anschaulich spiegelt sich beides ab in des Verfassers Worten, ihm sicherlich unbewußt! Er nennt acht Tonarten, die der älteren Zeit und seiner Gegenwart (sei es auch nur in ihren Grundtönen und Terzen), gemeinsam gewesen; von ihnen erscheint nur eine ihm rauh und frech (C dur, das Jonische), eben die, welche die Vorzeit am meisten in ihrer weltlichen Tonkunst, für kriegerische Gesänge zumal, anwendete, und doch nennt auch er an einer andern Stelle diesen Ton den natürlichsten und unschuldigsten, wo es darauf ankommt, der abweichenden Ansicht eines alten Schriftstellers entgegenzutreten. Seine Schilderungen der übrigen aber entsprechen völlig demjenigen, was wir eben zuvor als das Auszeichnende der alten kirchlichen Tonkunst behauptet haben: sie sind ihm ruhig, fromm, groß, angenehm; ernst, doch anmuthig und gefällig, klagend zwar, doch ehrbar und gelassen; betrübt, doch mit Hoffnung des Trostes; sie athmen Großmuth, Liebe, Standhaftigkeit, sind schmeichelnd und glänzend, Ernst und Munterkeit verknüpfend, bescheiden und prachtvoll, das Gemüth zu hohen Dingen erhebend; wie tief mußte die alte Tonkunst diesen Tönen ihr Gepräge aufgedrückt haben, da sie es, selbst bei völliger Ausgleichung ihrer sonst so verschiedenen Tonverhältnisse, noch in die spätere Zeit übertrugen! Und nun seine Tonarten, deren Besitz erst die neuere Zeit gewann, welche die „antike Dummheit" nicht kannte! eine wie verschiedene Farbe sollen sie tragen! Liebliche Traurigkeit, ernste Klage mit erhabner Reinheit, wird von zweien ausgesagt, den verwandten Tönen C moll und Es dur; angreifend, obwohl glänzend heißt ein anderer; aber was drücken die übrigen aus? Scharf sind sie, lustig, kriegerisch; sie athmen verzweifelte, tödliche Herzensangst, schwarze, hülflose Melancholie, Schauder und Grauen; Scheiden und Leiden, gleich der Trennung Leibes und der Seelen; sie sind bizarr, unlustig, melancholisch, sonderbar menschenfeindlich, aufgegeben, hart, widerwärtig, verzweifelnd! Für das Leidenschaftliche, Bewegte also hatte offenbar die neue Zeit auch neue Formen gesucht. Fragen wir nun, woher es doch kam, daß bei völlig gleicher Folge der von ihnen befaßten Tonverhältnisse, dennoch den neuen, nur durch die Tonstufe auf der sie erscheinen unterschiedenen Tonarten, eine so große Mannichfaltigkeit des Ausdrucks beiwohne? so finden wir darauf freilich keine genügende Antwort. Worin die Lösung des Räthsels nicht liege, hat Mattheson zwar zu Anfange uns gezeigt, wie wir berichtet haben; seine Beschreibungen aber sollen (so scheint es) nur Beispiele geben, daß es sich wirklich so verhalte; aber worauf nun die geheime Kraft der Tonstufe beruhe, so mannichfaltige, so wunderbare Wirkungen hervorzubringen, erfahren wir nicht. Ein großer Theil dieser Charakteristiken dürfte auf dem Eindrucke gegründet seyn, den der Verfasser durch die Werke der trefflichsten Tonmeister seiner Zeit, Reinhard

Keisers zumal, erfahren hatte, dessen Passionsmusik nach Brockes' Gedicht eben damals neu, und zuerst aufgeführt worden war, die Zuhörer hingerissen hatte, und in der wir allerdings manchen Beleg zu des Verfassers Behauptungen zu finden glauben. Von diesem Eindrucke, von der so viel größeren Kraft und Eindringlichkeit der neueren Tonkunst im Vergleiche gegen die alte, wollte der Verfasser Zeugniß geben, ohne eine tiefere Ergründung zu beabsichtigen. Ja, fast möchte es scheinen, als habe er die Macht jener Eindrücke von der Besonderheit der Hörer allein abhängig machen wollen. „Dies wenige (sagt er) was von der Eigenschaft eines jeden toni allhier den curieusen zu Gefallen gemeldet worden ist, könnte eine sehr große Diskussion leiden — allein je mehr man sich bestreben wollte etwas positives daran zu statuiren, je mehr contradicentes würden sich vielleicht finden, sintemal die Meinungen in dieser materie fast unzählig sind, davon ich keine andere raison als den Unterschied der menschlichen Complexionen zu geben weiß, als wodurch es zweifelsfrei hauptsächlich geschehen mag, daß ein Tohn, der einem sanguinischen Temperament lustig und ermunternd scheint, einem phlegmatischen träge, kläglich und betrübt vorkömmt; derowegen wir uns hiebei auch nicht länger aufhalten, sondern einem Jeden nochmals die Freiheit gerne lassen wollen, daß er einem oder andern Tohn solche Eigenschaften beilege, die mit seiner natürlichen Zuneigung am besten übereinkommen ꝛc." —

Doch, Mattheson fand wenige Jahre später dennoch Veranlassung, der Sache näher zu treten, und seine ganze Ansicht des Verhältnisses der neuen zu der alten Tonkunst genauer zu entwickeln. Nicht lange nach dem Erscheinen des Orchesters — wir wissen das Jahr nicht, da die zu erwähnende Druckschrift es nicht enthält — gab Johann Heinrich Buttstedt, Cantor zu Erfurt, ein Werk heraus, des Titels:

> „Ut mi sol, re fa la, tota musica et harmonia aeterna, oder: neu eröfnetes altes, wahres, eintziges und ewiges fundamentum musices; entgegen gesetzet dem neu eröfneten Orchestre, und in zween partes eingetheilet; in welchen, und zwar im ersten Theil des Herrn Autoris des Orchestre irrige Meinungen, in specie de tonis seu modis musicis widerleget; im andern Theile aber das rechte fundamentum musices gezeigt, solmisatio Guidonica nicht allein defendiret, sondern auch solcher Nutzen bei Einführung eines comitis gewiesen, dann auch behauptet wird, daß man dereinst im Himmel mit eben den sonis, welche hier in der Welt gebräuchlich, musiciren wird ꝛc."

Nicht von einem begeisterten Freunde der Vorzeit rührte dieser Angriff her; wenige dergleichen mag jene Zeit besessen haben, da sie auf einem ganz verschiedenen Wege mit rüstiger Thätigkeit schuf, mit rasch vordringendem Eifer über sich selbst zum Bewußtseyn zu gelangen strebte; sondern von einem Solchen (wie es deren zu allen Zeiten giebt), dessen Eifer für ein vermorschtes Lehrgebäude auf die Ansicht sich stützt, daß mit ihm auch alle Erkenntniß, alle gute und löbliche Ordnung in der Kunstübung verloren gehen werde. Darum genüge hier die Erwähnung seines Werkes; die Erwiederung seines Gegners wird den Sinn seines Angriffes, wenn zuweilen auch nur mittelbar, doch genügend uns zu erkennen geben.

Um 1717 trat Mattheson zu Hamburg mit seiner Schutzschrift hervor. Sie führte den Titel:

> Das beschützte Orchestre: oder dessen zweite Eröfnung, worin nicht nur einem wirklichen galant-homme, der eben kein Professions-Verwandter, sondern auch manchem musico selbst, die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musikalischer Wissenschaften, wie sich dieselbe (vom Schulstaube tüchtig gesäubert) eigentlich und wahrhaftig verhalten, ertheilet;

aller widrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckener Bescheid gegeben; sondern endlich das lange verbannet gewesene

Ut mi sol
Re fa la

todte (nicht tota) musica unter ansehnlicher Begleitung der zwölf Griechischen Modorum als ehrbarer Verwandten und Trauer-Leute, zu Grabe gebracht, und mit einem Monument zum ewigen Andenken beehret wird von Mattheson.

In dem 4ten Capitel des zweiten Theiles dieser Schrift, welches: „von dem neuen Gebrauch der modorum" handelt, kömmt der Gegenstand zur Sprache, der an diesem Orte uns beschäftigt. Der Verfasser beginnt damit, nach seiner Weise die neue Art der alten rühmend voranzustellen; dann wirft er die Frage auf: „was denn die lieben Alten, die beschrieenen Alten, eigentlich für Leute sind?" Man müsse die Zeiten dabei gehörig unterscheiden; denn die Zeitrechnung sei der Faden Ariadne's, ohne den man in der Geschichte sich gewißlich verwirre.

Er theilt nun die Alten ein:

1) in Erz-Alte (von Jubal bis auf Aristoxenus), ein Zeitraum von 3620 Jahren.

2) in Ur-Alte, von da bis auf Boethius, 830 Jahre.

3) in Ahnen, von Boethius bis auf Zarlino, 1050 Jahre.

4) in die lieben Alten, diejenigen, „welche ꝛc. bis kurz vor unser 18tes Sekulum sich die letzten 150 Jahre distinguiret." „Nun (heißt es ferner) kommt uns aber das sogenannte Alte am aller unerträglichsten vor; hergegen vor die Ahnen, Ur- und Erz-Alten hat Jedermann, nachdem es fällt, schon mehr respect. Denn, je näher die Sachen unserem seculo kommen, je wunderlicher sehen sie aus, insonderheit was Moden betrifft; hergegen, je weiter sie von unseren Zeiten sich entfernen, je leidlicher und venerabler sie werden, ja, vor die allerentlegensten Alterthümer hat man gemeiniglich den größten regard ꝛc. — Ganz gewiß bleibt es, man hat sich in besagter Zeit der lieben Alten mit Macht hervorzuthun angefangen, es ist auch pro tempore hochgeachtet worden, und muß gefallen haben. Allein, was kanns helfen; es heißt auch hier in gewissen Stücken: transit gloria mundi. Denn wer itzund von Lippio, Praetorio, Vulpio, Gesio, Schützen, Baryphono etc., die da feine, gute und keine unebene Componisten gewesen sind, wie Printz urtheilet, ein Concert oder eine Motette aufführen wollte, der würde kahl bestehen ꝛc. — Uns wird es keineswegs besser gehen — die praxis und unsere heutige beste composition, ob sie wohl pro tempore allen andern vorzuziehen, wird gewißlich nach 50 Jahren wenig oder nichts mehr gelten, da bin ich gut für. Und so gehet es in den meisten Sachen und Künsten (die eintzige Mahlerei und was zur selbigen gehöret, ausgenommen), wie sollte denn unsere Music, was den Gebrauch betrift, das privilegium alleine haben? — Man muß sich in die Zeiten schicken, auch die alte Zeit war böse, ja böser als die jetzige. — Die neuen modi sind so alt als der univers, einfolglich viel älter als die zerstümmelten griechischen modi. Menschen haben sichs sauer werden lassen, diese einigermaßen in die Ordnung zu bringen; Gott selbst aber hat jene in die Natur gepflanzt. Unsere Vorfahren hatten die rechte Erkenntniß der clavium nicht, nicht einmal b und fis kannten sie recht, sonst hätten sie die sogenannten modos spurios h f h und f h f keineswegs verworfen." Nun folgt des Verfassers Lehrgebäude. Jede Tonart (modus) hat nach ihm drei wesentliche Sayten, die Octave, die Quinte, die Terz. Sind die

letzten beiden nicht natürlicher Weise (in der natürlichen scala, die jeder Mensch singen kann) von rechtem Maaße, so muß man sie durch das ♯ oder ♭, welche man gleich vorn an den Linien hinter der gezeichneten clave hinsetzet, zurecht bringen und just machen. „Hiebei (fährt er fort) kann ich nicht umhin, die liebe Einfalt und die eingeschränkte, genirte praxin der ehrlichen Ahnen und etlicher lieben Alten zu bewundern. Sie hätten ja nur nöthig gehabt, dem allereinfältigsten Knaben ein sonst bekanntes Lied aus dem Dorio um eine tertiam minorem tiefer aus dem H singen zu lassen, so würde er von Natur und ohne alle Kunst noch Wissenschaft anstatt der Quintae nicht f, sondern allerdings fis gesungen haben. Daraus schließe, daß dieses fis eben so natürlich sey als f, und die anderen claves alle; daß dieses fis mit dem überliegenden g oder unterliegenden f eben sowohl ein semitonium naturale und nicht fictum sey als das berühmte mi fa im e—f und h—c, daß ferner weder fis noch cis, noch dis noch gis unnatürliche oder fictae claves, sondern alle miteinander veritable und selbständige Thone sindt, auch gewissermaaßen den Unwissenden in der Kehle liegen und von jedem Menschen auf eine oder andere Art hervorgebracht werden können, ob er gleich nimmer Music gelernet" ꝛc. —

Die Möglichkeit der Versetzung einer Gesangsweise auf jede denkbare Tonstufe, sofern von deren Ausführung durch menschliche Stimmen allein die Rede ist, haben wir in dem Vorangehenden nicht allein zugegeben, sondern als etwas Unzweifelhaftes bestimmt vorausgesetzt; sie konnte daher so wenig den sogenannten Ahnen als den lieben Alten fremd seyn. Eben deshalb darf also auch Mattheson ihre Kunstübung nur insofern „eine genirte" nennen, als ihren Orgeln und Clavieren eine allgemeine Tonausgleichung abging. Daß aber diese Beschränkung ihrer Temperatur mit ihrer Anschauung von der Tonwelt und mit den auf lebendige, organische Weise dadurch bedingten Grenzen ihrer Kunstübung nothwendig zusammengehangen habe, ist an einem anderen Orte ausführlich dargelegt. Wäre es nun möglich, in einer Zeit, die in rascher Fortbildung einer neuen Kunstrichtung begriffen ist, vollkommne Gerechtigkeit gegen die unmittelbar vorangegangene zu üben, so hätte Mattheson ohne Zweifel es der Mühe werth halten müssen, der Anschauung seiner Vorgänger gründlicher nachzuforschen, als er es gethan hat. Ihm aber, dem auf neuem Wege rüstig Vordringenden trat nur eine, dem Bedürfnisse der Gegenwart unleidliche Beschränkung der Kunstmittel entgegen. Deshalb dürfen wir ihm auch seine Einseitigkeit und seinen bis zu Schmähreden gesteigerten Widerwillen gegen seine Vorzeit zu Gute halten, wenn wir sie auch nicht loben wollen. Wir dürfen ihm gern zugestehen: jeder Ton, für sich angesehen, habe naturgemäß sowohl seine reine Quinte als seine große Terz. Die älteren Tonmeister jedoch schauten jeden Ton nicht allein für sich an, sondern in seinem Verhältnisse zu der ihnen als ein Gegebenes vorliegenden diatonischen Leiter. Diese bauten sie nach Tetrachorden in doppelter Zusammenfügung auf, und durch diese Art zweifachen Aufbaues erschien der siebente Ton der Leiter ihnen in doppelter Gestalt, als h, als b. So entfalteten sie dieselbe in fünffacher Versetzung harmonisch; fünffach, weil den vorliegenden Verhältnissen zufolge zwei jener Versetzungen, die eine der reinen Quarte, die andere der reinen Quinte, ermangelt haben würde. Deren, allerdings dem Sänger leicht erreichbare Ergänzung mußten sie aber folgerecht verschmähen; denn durch sie würden, nur auf veränderter Tonstufe, Verhältnisse entstanden seyn, wie sie in zweien jener anderen Tonarten bereits vorhanden waren. Ihnen aber galt die wesentlich verschiedene Folge der Tonverhältnisse alles, die veränderte Tonstufe aber nur als eine zufällige Bequemlichkeit für die Ausführung. Ihre sogenannten erdichteten Töne (claves fictae) fanden sie alle auf dem

Wege jener harmonischen, durch sich selber nothwendig begrenzten Entfaltung, niemals also konnten sie — so lange jene Entfaltung überall auf lebendige Anschauung sich gründete — die durch dieselbe bedingten Hülfstöne an sich und als harmonische Verhältnisse zu einzelnen Gliedern der diatonischen Leiter, als unnatürliche, erdichtete ansehen. Sie heißen ihnen vielmehr nur bedingter Weise so, weil sie von den unveränderten, als Gegebenes ihrer Tonanschauung zu Grunde liegenden Gliedern dieser Leiter abwichen. Wir werden sehen, daß dem Verfasser seine Dur- und Molltonleiter eben so als ein Gegebenes erscheint, und daß er einen Unterschied macht, in wiefern sie in der Notenschrift ohne erhöhende oder erniedrigende Hülfszeichen darzustellen ist oder nicht; daß er aber dadurch veranlaßt wird, sich der Worte „natürlich und zufällig" auf eine ähnliche Weise zu bedienen, als die von ihm bei den „lieben Alten" getadelte. Er fährt in seiner Entwickelung der Tonarten also fort: die Terz sei zwiefach, groß oder klein; hienach stelle die Tonleiter als harte, als weiche sich dar. Nun habe jeder von den 12 Tönen der Oktave (wie sie durch die Tasten der Orgeln und Claviere und hienach durch die Notenschrift dargestellt würden) entweder seine natürliche oder zufällige große oder kleine Terz; hieraus ergäben sich 12 harte und eben so viel weiche Tonarten, also 24 in Allem. „Da ist nun Gottes Finger (so lauten seine ferneren Worte) und die Schönheit der musikalischen Einrichtung höchst zu verwundern, daß eben 6 aus diesen 12 clavibus von Natur und nothwendig müssen tertiam majorem haben, und also modi naturaliter duri seyn; nämlich C, Dis (als e mit b), F, G, Gis (als A mit b) und B selbst; wiederum zeigt sich dieselbe Ordnung bei den andern sechs clavibus, welche von Natur und nothwendig tertiam minorem haben und demnach modi naturaliter molles seyn müssen, nämlich:

Cis, D, E, Fis, A und H."

Der Grund davon (lehrt er) beruhe in der Folge des großen, kleinen Tons und Halbtons, wie sie in der diatonischen Leiter vorkommen. Nun ist es einleuchtend, daß bei diesen Unterscheidungen ihm dasjenige Verhältniß natürlich heiße, das bei Clavierinstrumenten auf der unteren Tastenreihe gefunden wird, das in der Notenschrift durch kein Hülfszeichen dargestellt zu werden braucht; daß die Nothwendigkeit aber, es eben da zu finden, eben auf solche Weise dargestellt zu sehen, auf der unverändert gleichen Folge der diatonischen Verhältnisse beruhe, die von jedem, in der vorliegenden Tonreihe willkührlich angenommenen Anfangspunkte aus vorhanden seyn müsse. Die Beziehung eines ursprünglich Vorausgesetzten auf die Mittel seiner Darstellung: für den Verstand durch die Schrift, für den Sinn durch den Instrumentenbau, entscheidet hienach allein, ob eine einzelne Tonstufe eine natürliche oder zufällige zu nennen sei, und es ergiebt sich außer Zweifel, daß dem Verfasser die Tonarten C, F, G ꝛc., diesen Voraussetzungen nach, folgerechterweise nur als zufällig weiche, wie D, E, A, H ꝛc. nur als zufällig harte erscheinen mußten. Sieht er sich also einem Gegebenen und den Mitteln es anschaulich zu machen gegenüber zu einem ähnlichen Unterschiede genöthigt, als die von ihm theils hart getadelten, theils bemitleideten lieben Alten: so hat er freilich sich selber damit gerichtet, seine harte und spöttische Rede gegen sich zurückgewendet, wo er fragt: ob sich die Tonarten nach unseren Zeichen, Charakteren und Figuren zu richten hätten? Uns aber giebt er dringende Veranlassung, nachdem wir uns davon überzeugt haben, seine Lehren, seine Berichte genau zu prüfen und uns zu hüten, sie irgendwo als Beweisstellen gegen die ältere Tonkunst und deren Stellung in der Geschichte der Kunst überhaupt zu gebrauchen. Entfaltete die Tonkunst jener lieben Alten sich

durch die Veränderung des Anfangspunktes einer gegebenen Tonreihe, den dadurch bewirkten Wechsel der Folge ihrer Verhältnisse; so die der Zeitgenossen Matthesons und die unsrige durch Wiederholung der unveränderten Folge der Verhältnisse dieser gegebenen Reihe auf verschiedenen Tonstufen. Die Vorzeit, die Gegenwart schlossen einem ursprünglich Gegebenen sich an; ihre abweichende Kunstübung und Lehre beruhen auf ihrer Grundanschauung von demselben. Diese Anschauung aber war mit dem innersten Wesen der einen wie der andern Zeit so fest verwoben, daß sie ihr als Gottes Finger, als das Natürlichste, Nothwendigste erscheinen mußte; daher denn auch die Verwunderung der Neueren, sobald sie Kunstübung und Lehre in ihr wahres Verhältniß zu setzen strebten, daß die Alten mit so unbegreiflicher Blindheit geschlagen gewesen. Daher Äußerungen wie die folgenden Matthesons: nach den Grundsätzen der Alten könne nur C dur natürlich heißen, ja selbst nicht einmal diese Tonart, „weil man ohne Kreuz keine förmliche Cadenz weder in quintam noch in sextam machen kann. Da fällt also auch der vermeinte, eintzige Piaste über'n Haufen, was wollten denn die andern noch sagen ꝛc. Sind das (der Unterschied der Tonarten nach der Folge der Verhältnisse und der Lage des Halbtons zumal) nicht herrliche Sachen? Fratzen, Kinderpossen, heut zu Tage zu nichts nütze als zum Aufschneiden, Prahlen und Pochen. Ja, zum abgezielten Verfall der praxeos hodiernae nobilioris, zum Stein des Anstoßes und der Ärgerniß." — Übersehen wir diese, in dem Zeitalter des Verfassers, dessen Stellung zu demselben, seiner ganzen Eigenthümlichkeit begründeten Ausfälle: so ist doch die Frische, Lebendigkeit und Wärme, mit denen er das von ihm für wahr Erkannte verficht, höchst erfreulich, und für die Entwickelung der neuen Tonkunst, für ächte Begründung der Tonlehre ist sein Eifer, möge er oft auch über das Ziel hinausgegangen seyn, durchaus wohlthätig gewesen. Der Geschichte bleibe es überlassen, das von ihm mit Unrecht Geschmähte wieder zu Ehren zu bringen; die emsige, gründliche, kräftige Forschung eines die Vorzeit mit ächter Liebe wieder umfassenden jüngeren Geschlechtes möge deren köstliche Denkmale wieder an das Licht bringen, und sie der Gegenwart neuverjüngt zurückgebend, durch die That beweisen, daß das wahrhaft Lebendige nicht ersterbe, das Treffliche nimmer veralte, daß nicht die Malerei allein der Dauer ihrer Erzeugnisse sich rühmen dürfe. Mattheson aber, und habe er auch den wahrhaften Werth früherer Kunsterzeugnisse verkannt, wollen wir doch danken, daß er sich nicht gescheut hat, unumwunden auszusprechen: die hergebrachte Tonlehre sei mit der ächten Kunstübung seiner Gegenwart völlig unvereinbar; daß er jene vom Schulstaube in der That tüchtig zu säubern unternommen, daß er das in beiden, der Lehre wie dem Bilden Verlebte als solches zu bezeichnen gewagt hat. Für den Geschichtschreiber ist die frühere Tonanschauung, die so herrliche Blüthen gezeitigt hat, keinesweges erstorben, ja, ihm ist vergönnt zu hoffen, zu glauben, daß auch seiner Gegenwart, wenn sie jene Lebensfülle einmal wahrhaft erkannt habe, ein neuer, frischer, begeistigender Hauch daraus entgegenwehen könne. Aber jene längst vermorschte Hülle der alten Lehre, die schon zu der Blüthezeit der sogenannten „lieben Alten" der völligen Verwesung entgegendorrte, als ein Erstorbenes zu bezeichnen, hatte der rüstige Tonlehrer des beginnenden 18ten Jahrhunderts völliges Recht. Seiner Zeit war die auf 6 Sylben beschränkte sogenannte Guidonische Solmisation eine drückende Fessel, denn sie beruhte lediglich auf der alten Tonanschauung, dem Aufbau der Tonleiter durch Tetrachorde, der Doppelgestalt ihres 7ten Tones, der wesentlichen Veränderung dieser Leiter durch die in ihren Versetzungen verschieden erscheinende Lage des darin zweimal vorkommenden halben Tones, dessen

Glieder allezeit durch die nämlichen Sylben bezeichnet werden sollten; Rücksichten, welche die sonst so leichte Erfindung einer siebenten Sylbe nicht allein entbehrlich machten, sondern ihr geradehin entgegenstanden. Diese Solmisation (hatte auch ein Gegner, auf die Kraft alten Herkommens gestützt, sie als das Ganze der Tonkunst [tota musica] bezeichnet) hat Mattheson, mit Recht spottend, todte Musik genannt; denn mit der neuen Anschauung unveränderter Tonverhältnisse in der auf 12 Stufen erscheinenden Dur- und Molltonleiter hatte ihr Zweck, die ältere Anschauung lebendig zu erhalten (wozu sie ohnehin nur ein dürftiges Mittel gewesen) gänzlich aufgehört, und es mußte als unerklärlich, ja widersinnig erscheinen, wenn einmal Töne durch Sylben bezeichnet werden sollten, für sieben dergleichen nur 6 Sylben vorzufinden. Mit den alten Tonarten als Grundformen war auch sie unmittelbar erstorben; daher Matthesons Berechtigung, wenn er sie zu Grabe trug, jene als ehrbares Leichengefolge ihr zuzuordnen. So zeigt uns denn der, seinem beschützten Orchester vorgeheftete Kupferstich ein Grabdenkmal im Geschmacke seiner Zeit. Über einer Art Sarkophag erhebt sich eine Pyramide, einen Aschenkrug auf ihrer Spitze, auf ihrem Sockel das Brustbild des wackern Guido von Arezzo tragend. Von jeder Seite dieser Pyramide erheben sich 3 dampfende Grabeslampen über einander, mit den 6 (sogenannten) Guidonischen Sylben bezeichnet. Unter Guido's Brustbilde ist sein Namenszug, an dem Sarkophag die Inschrift: Solmis: sex syll: S. (Solmisationis sex syllabis sacrum) 1717 zu lesen. Drei Stufen führen von jeder der 4 Seiten zu dem Denkmale empor; auf ihrer untersten sitzt nackt, siech, wie todesmüde, mit verbundenem Haupte der gebundene Styl (stylus ligatus). Von jeder Seite beschatten sechs Cypressen, die einen mit dem Namen der authentischen, die andern der plagalischen Tonarten bezeichnet, das Monument. Zwei abgehauene Stämme, die Namen der hyperphrygischen und hyperäolischen, nie allgemein anerkannten Tonarten, tragend, lehnen sich an dasselbe, und auf dessen unterster Stufe sind die Worte zu lesen: Ut Relevet Miserum Fatum Solitosque Labores: (daß er das elende Geschick, die gewohnten Mühen erleichtere) die angeblich fromme Absicht des Verfassers an den Tag zu legen und zugleich den unwiderruflichen Schluß zu verkünden, daß wie die Anfangssylben der einzelnen Verse jenes alten Hymnus die Solmisation hervorgerufen, dieselben Anfangssylben der einzelnen Worte ihrer Grabschrift nunmehr ihren Mund als auf immer geschlossen bezeichneten.

Wir führen nur in aller Kürze noch an, daß unserem Verfasser seine Tonleiter, außer jenen 3 ihm wesentlichen Saiten (essentiales) — der Octave, Terz, Quinte — sich aufbaut aus 3 natürlichen: einem großen Halbton unter dem Schlußtone, und in der weichen Tonart einem gleichen Verhältnisse über der Dominante, an dessen Stelle aber ein ganzer Ton in der harten Tonleiter trete; endlich aus 2 nothwendigen: einem ganzen Tone über dem Grundtone und unter der Dominante. Nach dem zuvor Gesagten wollen wir an diesem Orte über jene Wesentlichkeit, Natürlichkeit, Nothwendigkeit, die er weiter nicht begründet, nicht mit ihm rechten und uns damit begnügen, daß eben die auf solche Weise gebildeten Tonarten wirklich die lachenden Erben sind, welche jene älteren zu Grabe getragen haben und in unserer Tonkunst noch fortleben. Aber, werden wir mit Recht fragen: in wiefern rechtfertigt Mattheson seine frühere Schilderung der Eigenthümlichkeit jener Tonarten? Auf genügende Weise freilich nirgends, müssen wir antworten, so gern er auch in späteren Werken auf diesen Gegenstand zurückkommt, der ihn durch sein ganzes Leben beschäftigte. Zusammenhängender als irgend sonst behandelt er ihn in seiner großen Generalbaßschule

(Hamburg 1731), und es verlohnt schon der Mühe, ihm dorthin zu folgen, weil wir ihn hier bemüht sehen werden, dasjenige tiefer zu ergründen, was er früher als bloße, durch Erfahrung an sich selber und Gleichgesinnten bewährte Thatsache hingestellt hatte: die große Kraft der Tonarten seiner Gegenwart in Erregung der mannichfaltigsten Gemüthsbewegungen.

Wir müssen uns dabei seinen Grundsatz recht gegenwärtig erhalten: daß zunächst jede Stufe der diatonischen Leiter geschickt ist, der Anfangspunkt einer Ruhe zu werden, in welcher deren Verhältnisse überall in gleicher Folge als wesentliche, natürliche, nothwendige Glieder der durch den gewählten Grundton bestimmten Tonart wiederkehren. Aus dieser Anforderung ergiebt sich die Nothwendigkeit der fünf sogenannten chromatischen Hülfstöne. Aber diese sollen nicht als solche allein, nicht als bloße Diener erscheinen. Auch von ihnen soll ein jeder eine neue wie harte, so weiche Tonart selbständig zu begründen, durch Hülfe der übrigen darzustellen fähig seyn, so daß alle einen unter sich eng verbündeten Kreis bilden, in welchem nach Maaßgabe der Grundtöne bald der eine, bald der andere vorherrscht und sich unterordnet, wozu alle gleiche Befugniß, gleiche Verpflichtung haben. Von diesem Grundsatze auszugehen wird uns um so leichter werden, als die ganze Tonkunst unserer Tage durch ihn geregelt wird. Auf die angegebene Weise stellt eine jede Oktave zwölf, in naher Beziehung zu einander stehende, nach diesen Anforderungen gegenseitig ausgeglichene Stufen dar. Nun waren aber nach des Verfassers früheren Ausführungen, mit Ausschluß der Oktave, jedem Grundtone zwei Saiten wesentlich, drei natürlich, zwei nothwendig, sieben also nach ihren Beziehungen zu ihm geordnet; es blieb daher noch das Verhältniß der fünf übrigen, der von ihm beherrschten Reihe nicht minder angehörigen zu bestimmen. Sie heißen ihm zierliche oder galante: „maaßen sie einem Satze fast eben solche Anmuth geben, als der Schmuck und die Würze dem Essen, oder die feine Spickung dem Wildpret.“ Zuviel Zierrath, überflüssige Speeereien verderben jedoch das beste Gastmahl; wie nun verschmitzte Köche „nimmer gern einen Braten durchaus, sondern nur hie und da auf das dünnste lardiren, damit es keinen Ekel verursache und verschiedenem Geschmacke recht sey (denn alle Leute mögen keinen Speck essen)“, so sei es auch mit den zierlichen Saiten; man müsse sie nur hie und da, geschicklich, nett und nachdrücklich, als von ungefähr gebrauchen, wo sie denn einer Composition den größesten Zierrath geben könnten. Dieser zierlichen Saiten nun zählt er in jeder Tonart Vier auf: einen halben Ton über der Endigungssaite jeder Tonfolge, einen dergleichen unter der Quinte und eben so unter der Sechste, „daraus bei kleinen oder weichen (Tonarten) im Herabsteigen auch ein natürlicher Klang, im Aufsteigen aber diese zierlichere Saite entstehe;“ endlich einen Halbton unter der großen Septime oder die kleine Septime. In der harten Tonart nun dürfe derjenige eingeschaltete Halbton, durch den die kleine Terz entstehen würde, als das Wesen der Tonart verändernd, nicht mitgerechnet werden, und eben so wenig in der weichen derjenige, welcher die große Terz bilde; er, die zwölfte Saite, sei minder mit dem Namen einer zierlichen, als vielmehr einer fremden zu bezeichnen. Von hieraus nun findet der Verfasser Gelegenheit, auf die alte Tonlehre überzugehen und ihr die aus der neuen Kunstübung entsprungene entgegenzustellen. Vornehmlich ist die Tonlehre der sogenannten mittleren Zeiten der Gegenstand seiner Angriffe, in der ihm nur ein Zerrbild der ächten Tonlehre der Alten erscheint, welche von allen Schlacken zu reinigen die Aufgabe ist, die er sich gestellt hat. Auch die Griechen hätten nur nach Höhe und Tiefe, nach eigenthümlicher Behandlung der Melodieen, wie sie bei einzelnen

ihrer Stämme üblich gewesen, ihre Tonarten unterschieden. Nicht wechselnde Folge der Tonverhältnisse, nicht die Lage des Halbtons, „das fürchterliche Gespenste mi fa" habe dazu gethan. „Der gelehrte Pickelhering Glarean habe ganze 20 Jahre mit seinen dodecachordon auf jene halbtönigen Grillen gearbeitet", daher sei die Sache endlich noch wohl werth, daß man sie bei den Kirchengesängen in Erwägung ziehe, weil die meisten danach eingerichtet und unterschieden seien, ob gleich die Choralmelodieen ohne dies eben so gut gerathen seyn möchten. Nun sie aber so seien, müsse man sie danach beurtheilen und handhaben. Angenommen aber auch, mit dieser wunderwürdigen Kraft der wechselnden Lage des Halbtons sei es ganz so beschaffen, wie die mittleren Ausleger der Alten und die Tonlehrer des 16ten Jahrhunderts behauptet, so könne diese vermeintliche Wirksamkeit immer doch nur auf das diatonische Klanggeschlecht beschränkt gewesen seyn. Die neue Zeit aber, die so weit vorgeschrittene, der ächten alten Kunstübung näher stehende, gebrauche so chromatische als enharmonische Klänge (Tonverhältnisse?), von denen doch die Tonkünstler der mittleren Zeiten ganz und gar nichts gewußt. Hier äußere der halbe Ton eine weit größere Kraft als die von den Mittleren ihm beigemessene, doch nur erträumte. Daß durch die bloße Stellung der Oktave, diesen unförmlichen todten Leib, alle Wunder und Künste verrichtet worden, die man der alten Musik so eifrig zuschreibe, sei nicht natürlich zu glauben, sondern streite mit der gesunden Vernunft. Wie auch sollte man irgend glauben können, daß sie es sei, durch die so Erstaunliches bewirkt werden könne, da doch nur 7 Veränderungen in ihr möglich seien, dennoch aber von verschiedenen alten Tonlehrern der eine von 15, der andere von 13 oder 12 Tonarten uns berichte? Die ächte Wirkung der Tonkunst beruhe auf den genannten zwölf Saiten der Oktave, den sogenannten chromatischen Klängen; jeder, sofern er als Grundton eine Tonreihe beginne, stelle eine wesentlich unterschiedene Oktavengattung dar, und durch den Wechsel der großen und kleinen Terz gingen 24 Tonarten hervor. Der Klangstufen Einrichtung sei dreifach, diatonisch, chromatisch, enharmonisch; die der Sangweisen, welche durch sie gebildet würden, unendlich, weil sie mit jeder neuen Erfindung anwachse. Das alte chromatische und enharmonische Klanggeschlecht, zumal die in beiden vorkommenden Terzensprünge gäben viel zu denken; diese Sprünge aber seien gewiß nicht so bloß zu verstehen und durch engere Klangstufen ungetheilt, als die Tonlehre sie hinstelle, vorzüglich wenn man erwäge, daß die Terzen den Alten nicht für Wohlklänge gegolten und bei ihren damaligen mathematischen Verhältnissen nicht für solche hätten gelten können. Frage man aber, wozu doch solche Forschungen in einem veralteten Lehrgebäude, wozu Auflösungen der darin vorkommenden Zweifel? so sei darauf zu antworten, daß man auf fünffache Weise dadurch Vortheil erlange. Denn 1) müsse man Gott danken, der die Tonwissenschaft aus „der uralten tiefsinnigen Verwirrung und gekünstelten Finsterniß" herausgerissen, auch der jüngeren Zeiten Irrthümer und Fehler entdeckt habe. 2) Ein Feind der trefflichen Compositionsart der Gegenwart müsse sich schämen, dem alten Wuste empor zu helfen, wenn er das geringste Körnlein menschlichen Verstandes besitze. 3) Arme, ungelehrte Organisten und selbstgewachsene Componisten würden ihre bisherige Unwissenheit und Einfalt inne werden und mit mehrem Fleiße und Fortgange, der ihnen gegebenen Anleitung zufolge, in das Innere der Wissenschaft eindringen können. 4) Man sehe, daß namentlich das chromatische Geschlecht „kein erdichtetes, gemahltes oder gemachtes, sondern ein nicht nur in dem entferntesten Alterthume, sondern in der unwandelbaren Natur selbst festgegründetes, treffliches, ordentliches Wesen sey." Es halte zwischen der Armuth des diatonischen und der

Überfülle des enharmonischen die rechte Mittelstraße „wie alles, was Tugend ist oder tugendsam heißet, halten muß.“ 5) Endlich könne man mittelst dieser Untersuchung denjenigen Gelehrten helfen, die in ihren Schriften der Sache nothwendig erwähnen müssen, ohne zu wissen, was es für Bewandniß damit habe ꝛc.

Mit diesem Ruhme des chromatischen Klanggeschlechtes ist nun unser Verfasser zu dem Anfangspunkte seiner Abhandlung zurückgelangt, zu den fünf sogenannten zierlichen Saiten der Oktave, von denen eine ihm beziehungsweise als fremde erscheint. Denn sie sind ihm die reife Frucht der Forschung seiner Gegenwart in dem Tonreiche; sie sichern jeder diatonischen Saite die Möglichkeit, Grundton einer selbständigen Reihe zu werden, und gründen nicht minder dergleichen mit ihnen im Vereine; der ganze Reichthum der neuen Tonkunst beruht auf ihnen. Sie sind ihm in der Natur gegründet, wenn ja die Folge der Tonverhältnisse in jeder Oktave dieselbe seyn muß und eine solche erst durch sie möglich wird; das graue Alterthum kannte sie schon, die mittlere Zeit setzte freilich ein erträumtes Lehrgebäude an die Stelle der richtigen Ahnung, der dämmernden Erkenntniß ihrer Vorgänger, aber den Neueren blieb es vorbehalten, durch das helle Licht ihres Scharfsinnes diese „erkünstelte Finsterniß“ zu verscheuchen. Auf diese Grundlage nun baut Mattheson seine Darlegung auf von der hohen Trefflichkeit der Tonarten seiner Gegenwart, in stetem Gegensatze mit den Grundsätzen der Tonlehrer der sogenannten mittleren, so wie der seiner näheren Vorzeit und derer, die ihnen noch anhingen, welche er fast durchgängig mit dem Namen der Solmisatoren bezeichnet. Er fährt fort, deren Grundsätze als Irrlehren darzuthun, und zu beweisen, daß: einmal, bei einer ungleichschwebenden Temperatur die den Tonarten der Neueren vorgeworfene Einerleiheit keineswegs stattfinde: ja, daß sie andererseits, selbst unter der Voraussetzung einer völlig gleichschwebenden Temperatur nicht anzunehmen sei. Wir folgen ihm in diesen Auseinandersetzungen, um zu versuchen, ob wir dadurch in den Stand gesetzt werden, eine nähere Begründung seiner Schilderungen von der Eigenthümlichkeit der Tonarten aufzufinden.

Er hebt an: die Solmisatoren sagen, das mi—fa stehe in unseren harten Tonarten überall auf einer Stelle, darum auch seien alle einerlei. Sollen aber die anderen Klangstufen gar nichts, soll dieser „unerbetene Zaunkönig“ alles gelten? Zudem ist dieser natürliche (große) halbe Ton in einigen Tonarten gar nicht oder doch in durchaus veränderter Gestalt, in anderen nur einmal anzutreffen; wie könnten sie also einerlei seyn, selbst wenn es auf ihn allein ankäme und seine Lage? Sollten aber die anderen Tonverhältnisse für gar nichts gerechnet werden dürfen, „deren meiste viel größer, kenntlicher, empfindlicher und merkwürdiger sind?“ Er zeigt nun an der in seiner Vaterstadt Hamburg gewöhnlichen ungleich temperirten Stimmung*), daß von 5 harten Tonarten: Cis, Dis (Es),

*) Scala integra Diatono-Chromatica. Sie wird zwar erst später (§. 243) von dem Verf. mitgetheilt; da jedoch alle Ausführungen, die wir im Auszuge mittheilen, sich auf sie gründen, so findet sie hier am zweckmäßigsten ihren Platz.

3600		3456		3200		3072		2880		2700		2560		2400		2304		2160	
C		Cis		D		Dis		E		F		Fis		G		Gis		A	
	24—25		25—27		24—25		15—16		15—16		129—135		15—16		24—25		15—16		25—
	Hem. min.		Lim. maj.		H. min.		H. maj.		H. maj.		L. min.		H. maj.		H. min.		H. maj.		L.

	B		H		C
	2000		1920		1800
27		24—25		15—16	
maj.		H. min.		H. maj.	

Fis, Gis (As), B dur, keine, weder auf der dritten noch siebenten Stufe, das reine Verhältniß des großen Halbtones (16 : 15) darstelle; daß ihrer zwei, D und H dur, ihn auf der 3ten, andere zwei, F und A dur, auf der siebenten Stufe allein besäßen; der Unterschied dieser Tonarten also liege mathematisch zu Tage. Diese Betrachtung der mathematischen Verhältnisse wird nun ferner auch auf die übrigen Klangstufen ausgedehnt. Sie ergiebt, daß die diatonisch-chromatische Oktave viererlei halbe Töne, dreierlei ganze oder große (die kleinen ungerechnet), viererlei große und zweierlei kleine Terzen, fünferlei Quarten und Quinten, zweierlei kleine Sexten, und endlich viererlei dergleichen große und eben so viel kleine und große Septimen zeige. Eine jede Klangstufe, wenn auch gleichnamig, erscheine daher in jeder einzelnen Tonart in völlig verschiedener Gestalt, an wechselndem Orte. Diese Verschiedenheit wird nun näher betrachtet. Nur C, E, G haben hiernach richtige Verhältnisse: „und ist es etwas merkwürdiges, daß dieser Drey-Draat sich in allen diatonischen Umständen so gleich und rein verhält." In der Lage des größen und kleinen Tones allein trifft G mit C und E nicht zusammen; E und C, A und F zeigen die meiste Übereinstimmung, wogegen sie „in Ansehung der Höhe und Tiefe, ihrer Bewegungen und des chromatischen Wesens eine solche starke Verschiedenheit in der Ausübung darlegen, daß sich ein Nachdenkender darüber verwundern muß und die Ursache nicht in der Meß- oder Rechenkunst, sondern in der Naturlehre zu suchen hat." H dur kömmt in mathematischer Reinheit mit C, E, G am ersten überein, da es nur ein einziges unrichtiges Intervall hat (den kleinen Halbton auf der letzten Stufe); D, F, A, „die gleichfalls unter sich einen Akkord machen", sind von den übrigen am reinsten, da jeder von ihnen nur zwei unrichtig scheinende Intervalle bei sich führt. Fis und B haben 3 verdächtige Intervalle, scheinen also weiter von der mathematischen Reinheit entfernt, und doch fällt B „viel reiner und lieblicher in die Ohren als Fis, sein Mitgesell, und H, der noch besser und richtiger seyn will." Cis und Gis machen es mit 4 unreinen Intervallen noch viel gröber, Dis hat gar 5 solcher Anstöße, müßte also der unrichtigste Modus von allen seyn, „da es doch die Ohren schnurstracks widersprechen, und die besten Kenner fast nichts lieberes als diesen Modum hören mögen, welches denn eben solches Nachdenken geben kann, als die obige Richtigkeit bei dem widrigen H dur, wodurch der Sinn weit mehr als durch unser Dis dur beleidigt wird &c. Es muß eine solche förmliche Verschiedenheit den Melodieen eine ganz andere Art und ein ganz fremdes Wesen geben, wenn sie aus einem Tone in den andern versetzet werden." Niemand glaube, bei einer Versetzung dieselbe Tonart beizubehalten; es zu meinen ist ein Zeichen grober Unwissenheit und schlechter Erfahrung in den rechten, wahren, „harmonicalischen" Grundregeln. Zufällig kann ein Satz, wenn er von ungefähr in die rechte Oktavengattung geräth, dadurch schöner werden; die meiste Zeit aber wird ein Stück, zumal wenn es von einem tüchtigen Meister gesetzt worden, der den wahren Ton erwählt hat, dadurch nur versudelt. „Wenn eine Canarieninsel nach Grönland vertriebe, (denn von Treibinseln hat man wohl so viel Exempel als von versetzten Gesängen) so bleibt sie zwar gewissermaaßen dieselbe Insel, ich sollte aber sehr zweifeln, ob jemand bei solcher zufälligen Veränderung ihrer Lage viel Wein und Zucker daher verschreiben würde. Also ist es auch mit unsern Liedern bewandt; bei einer nachtheiligen Versetzung verlieren sie ihre beste Anmuth, ob sie gleich, dem körperlichen Ansehen nach, ihr Wesen zu behalten scheinen."

Dies wird nun handgreiflich an einem kurzen Tonstücke gezeigt, das, unter Angabe der mathe-

matischen Verhältnisse jeder seiner Tonstufen, in alle zwölf Durtonarten versetzt wird. Diesem allen nach ergiebt sich die Folgerung: Jede Oktave hat zwölf Klangstufen, die in jeder Tonart wesentlich und vollkommen ihren Platz haben. „In dieser harmonicalischen Republik herrschet nicht einer allein; es regieren nicht die Vornehmsten oder etliche insbesondere, sondern alle und jede Klänge haben Sitz und Stimme auf eine demokratische Art. Der eine halbe Ton, das eine Mi-fa (wenn es ja so heißen soll und muß) hat hier eben so viel zu sagen als seine elf Cameraden" ꝛc. Dieses ist unläugbar. Zeigt aber auch die mitgetheilte Tabelle „des ganzen chromatischen Baues, worin obige Intervalle in ihrer Ordnung, so wie sie itzund in den meisten Orgelwerken nach ihrer Stimmung vorhanden und aneinander hangen, anzutreffen sind ꝛc., daß jeder von den 24 Tönen seine ganz eigene, keinem andern gemeine Oktavengattung habe, so kann es nur trotz Sinn und Verstand, Ohren und Vernunft geleugnet werden, und eben so leicht mag man verneinen, daß die Sonne scheine oder daß der Menschen Gesichter unterschieden sind, weil sie alle zwei Augen, zwei Ohren, einen Mund und eine Nase haben." Sind auch beide Ohren, beide Augen aus einerlei Stoff und gleichgebildet, so wird doch das rechte Auge wohl ein anderes Auge seyn als das linke. Beachte man doch, daß jede der 12 Durtonarten auf ihren einzelnen 12 Klangstufen den großen Halbton in dem Verhältnisse von 16:15 an ganz verschiedenen Orten zeigt, daß mangelhafte oder überflüssige Intervalle (die wohl mit größerem Rechte als Abzeichen gelten können) in jeder von ganz verschiedener Art, in völlig abweichender Zahl vorkommen: eines und 2 nur in je einer*), 3 in zweien**) und eben so 4 und 5***), 6 in dreien†), in einer einzigen 7††); wer wollte da ferner behaupten, daß die Lage des Halbtones in älterem Sinne die Tonarten wesentlich unterscheide, da er nirgend in seinem rechten Verhältnisse eben da vorkömmt, wo er jenen Unterschied begründen soll; oder wer möchte sich erdreisten, die Einerleiheit der Tonarten unserer Tage zu behaupten, da ihre große Verschiedenheit zu Tage liegt?

Nun aber könne man einwenden (fährt unser Verfasser fort): eine gleichschwebende Temperatur werde alle diese mathematischen Beweisthümer völlig zu Grunde richten. Auch hier aber gehe die Eigenthümlichkeit der neueren Tonarten bei jeder Prüfung siegreich hervor. Eine solche Temperatur sei allerdings höchst wünschenswerth und sein eigenes Verlangen lebhaft auf dieselbe gerichtet, aber wo könne man sie antreffen? Hamburg sei eine kleine Welt, aber daselbst finde sie sich nicht. An die ungleichschwebende sei man so sehr gewöhnt, daß — ohnerachtet viele Instrumente und die Singstimmen überall keiner Temperatur bedürften — dennoch die Gewohnheit bewirken werde, daß nichts als Mißlaute zu hören seien, wenn man ein gleichschwebendes Klavier oder eine dergleichen Orgel bei der Begleitung anwenden wolle. Angenommen aber, sie wäre vorhanden und überall eingeführt, wo bleibe nun bei den Modisten — den Anhängern der alten Lehre — das gepriesene Kennzeichen ihrer Tonarten, die verschiedene Lage des Halbtons? da werde der Halbton ja in gleichem

---

*) E dur[1] C dur[2]

**) G, H dur. 3

***) D, A 4; Fis, Gis 5

†) Cis. F. B. 6

††) Es. 7

Verhältnisse auf allen Stufen der Leiter zu finden seyn und es nicht ferner heißen können: Mi et fa sunt tota musica, sondern: Tota musica est mi et fa. Endlich aber (und dieses sei das Vornehmste) „so habe ein jeder Klang und folglich auch der, welcher zum Grunde eines Gesanges erwählet werde, schon als **bloßer Klang** solche Eigenschaften an sich, die ihn von allen andern Klängen völlig und sattsam unterscheiden, ihm eine ganz andere Art, Gestalt, Namen, Kraft und Natur ertheilen;" so daß auch die gleichschwebende Temperatur, würde sie überall herrschend, dennoch der Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit der Tonarten keinen Eintrag thun könne. Von großer Wichtigkeit sei Höhe und Tiefe des Klanges; die Griechen sahen es wohl ein, denn sie „gaben ihren Tonarten kein anderes Abzeichen, als von der verschiedenen Höhe und Tiefe des Klanges." Diese eigenthümliche Verschiedenheit liege in dem Verhältnisse der Schwingungen, durch welche nach Maaßgabe der Länge oder Kürze der gerührten Saite der höhere, der tiefere Ton entstehe. Denn „die häufigere Bewegung (innerhalb desselben Zeitraumes) wirke ganz anders als die seltnere, da denn dieser Unterschied des Triebes auch einen Unterschied in den Empfindungen verursachen müsse." Der Unterschied möge so groß seyn, „als zwischen dem Leibeszierrath eines Prinzen und Nachtwächters, die beide in blau gekleidet seyn können, doch mit gar ungleicher Anzahl der Fäden ihres Lakens." Hieraus folge: daß schon die Oktave (auch bei unveränderter Tonart) jeder Melodie einen sehr verschiedenen Charakter beilege. „Habe nun der Klang an und vor sich selbst, wenn er auch in einerlei Ton oder in Oktaven und auf einerlei Art Instrumenten hervorgebracht werde, schon solche verschiedene Wirkung: was wolle er (sie) nicht bei anderen und merklicheren Umständen haben?" In der Quinte sei der Unterschied bei der Versetzung schon viel merklicher, und er werde immer empfindlicher, „je enger und kleiner die Verhältnisse ausfielen, so sich zwischen zween Klängen befinden, aus deren einem man die Melodie in den andern versetze; dergestalt, daß eine Verwechslung des kleinen Halbtons nothwendig den aller handgreiflichsten Unterschied machen müsse, insonderheit, wenn das kleine limma dazu angenommen werde, sintemal 128 Schläge mit 135 fast gar keine Gemeinschaft haben, welches auch die Erfahrung genugsam bekräftige, wenn etwas aus dem F in das Fis versetzet werde." Aber auch schon an sich, selbst unter ganz gleichen Voraussetzungen, sehe kein Ding dem andern vollkommen gleich. Gerathe wohl der Vortrag eines Liedes demselben Sänger, wenn er auch nichts daran ändere, einmal wie das andere? könne der geschickteste Maler ein Gesicht zweimal so malen, daß gar kein Unterschied sei? sei irgend ein Mensch tüchtig, auch nur einen einzigen Strich, ja, einen einzigen Punkt, auf gleiche Weise zweimal zu wiederholen? Alles widerstrebe hienieden einer so unbedingten Gleichheit. Ein reiner Quinten- und Quartenzirkel sei nicht möglich, er schließe sich nicht; entweder man erreiche ihn nicht oder komme darüber hinaus. „Gott und die Natur (so schließt unser Verfasser) haben der Sache eine sonderbare Unermeßlichkeit beilegen wollen, zu deren rechten Erkenntniß und Einsicht wir einer gleichmäßigen unendlichen Fähigkeit, Glückseelig- und Geschicklichkeit bedürfen. Der Tonkunst Zweck ist es (sagt Lippius) sothane an sich selbst unendliche Intervalle endlich zu machen und in gewisse Schranken einzuschließen. Unser stückwerkisches Wissen erstreckt sich nicht auf das Ewige: deshalb bringt man es aus Noth durch die Schwebung der Quinten, oder die sogenannte gleiche Eintheilung der halben Töne endlich dahin, daß die Oktaven sich rein verhalten. Völlige Gleichheit in dieser Schwebung, dieser Ausgleichung, ist schwer zu treffen: wäre sie aber auch erreicht, dennoch würde nach dem Vorgetragenen ein jeder von den 12 chromatischen Klängen an und vor sich ein rechtes und ächtes Original

seyn." Eine gleichschwebende Temperatur ist aber nicht durch Berechnungen allein, sondern durch die That in Ausführung zu bringen. „Wenn's dazu kömmt, dürfte es wohl, zumal bei einer vollen Musik, seltsam klingen; die Ursachen sind oben angeführt. Ich wünsche das beste und habe eine gute Meinung von der Gleichheit. Aequalia non faciunt bella." Aber wer hier etwas schaffen will, muß nicht Meßkünstler allein, sondern auch Tonkünstler seyn; „ein solcher aber ist gewiß auf Erden der rareste Vogel, und ein schwarzer Schwan."

Nur vorübergehend berühren wir das in den vorstehenden Ausführungen gegen die ältere Tonanschauung Gesagte; denn hier ist es nicht unsere Aufgabe, ihr das Wort zu reden. Kann die ältere Tonkunst mit Recht eine eigenthümliche, harmonische Entfaltung des diatonischen Klanggeschlechts genannt werden, so dürfen alle Beweisgründe, die aus dem chromatischen gegen sie hergenommen werden, als solche nirgend gelten, und die bedingte Unterordnung dieses Klanggeschlechts, dessen Entwickelung nach den Grundsätzen der neuen Tonkunst im sechzehnten Jahrhunderte sich allgemach vorbereitete, wie an einem andern Orte gezeigt worden ist, kann nicht einer dumpfen engherzigen Beschränkung Schuld gegeben werden. Sollte die Lage des Halbtons, wie sie durch den Wechsel des Anfangspunktes der diatonischen Leiter geändert wird, allein den Unterschied der Tonarten begründen und in der That weiter Nichts in Betrachtung gezogen werden, um deren Eigenthümlichkeit zu bestimmen, so hätte Mattheson das vollkommenste Recht, jene verschiedenen Oktavengattungen einen „unförmlichen, todten Leib" zu nennen. Allein eben diese wechselnde Lage bedingte nicht allein das Vorherrschen wesentlich verschiedener Klangstufen in den einzelnen Tonarten, sondern begründete auch die ihnen eigenthümlichen Ausweichungen, und erscheint hiernach in der ionischen Tonart die große Terz und Septime, in der mixolydischen die große Terz und kleine Septime, in der dorischen die kleine Terz und große Sechste, in der äolischen die kleine Terz und Sechste, in der phrygischen endlich die kleine Sekunde und kleine Septime neben der kleinen Terz (unangesehen die überall durch die Stellung des Halbtons bedingte Lage des Tritonus) als vorherrschend, so werfe Niemand der älteren Tonkunst vor, daß sie „die größeren, kenntlicheren, empfindlicheren, merkwürdigeren Tonverhältnisse" außer Acht gelassen. Und wird doch zugestanden: die „gekünstelte Finsterniß" der „halbtönigen Grillen" Glareans sei endlich in so weit noch werth, daß man sie in Erwägung ziehe, weil die meisten Kirchengesänge danach eingerichtet und unterschieden seien; so fragen wir billig: ist es nur denkbar, daß eine der Kunstübung ganz fern liegende, rein theoretische, ja, angeblich aus einem bloßen Mißverständnisse halbgelehrter Ausleger entstandene Grille zu einer Zeit wahrhaft frommer, den Volksgesang der Gegenwart heiligender, die uralten kirchlichen Weisen der Vorzeit erneuender, verjüngender Begeisterung jemals eine solche Macht habe üben können, einer ganzen Gattung von Gesängen belebende Grundform zu werden? Eine so unglaubliche Voraussetzung zu rechtfertigen mußte freilich jene ganze Gattung, als der Kunst gar nicht angehörig, derselben entzogen werden, und das hat Mattheson an vielen Orten seiner Schriften zwar ganz folgerecht gethan; wir indeß finden uns dadurch aufgefordert, vor der Annahme seiner Folgerungen zu warnen, die allein auf Voraussetzungen sich gründen, welche durch seine Stellung zu seiner Gegenwart und Vorzeit bedingt sind und auf keine Weise für klare, entschiedene geschichtliche Anschauungen gelten dürfen. —

Allein ungeachtet jener Verstöße bleibt sehr vieles, was die neueren Tonarten betrifft, in der besprochenen Abhandlung lehrreich und merkwürdig; ja, sie kann uns Anleitung geben, deren

vielfach besprochene, selbst bestrittene Eigenthümlichkeit tiefer zu ergründen. Daß freilich diese in der so sehr gerühmten großen Verschiedenheit der mathematischen Verhältnisse ihrer einzelnen Klangstufen bestehe, möchten wir bezweifeln. Denn diese Verschiedenheit darf nirgend von so großer Bedeutung seyn, daß sie die Natur jener Klangstufen veränderte; wäre sonst ja doch gegen die ersten Grundregeln des sonst so hoch gepriesenen Werkmeister von der Tonausgleichung gefehlt! Der Ausspruch jenes verdienten Tonlehrers, der für die Bedeutsamkeit dieser Unterschiede in Anspruch genommen wird: „daß auch ein einziges Comma, der neunte Theil eines Grades, den Ohren sehr empfindlich falle", kann als entscheidend nicht gelten. Denn eine Abweichung solcher Art wird von ihm als eine sehr empfindliche bei den Quinten allein bezeichnet: ja die, um ¼ eines Comma nur unter sich schwebenden Quinten werden lahme und faule, trotz der Versicherung älterer Tonlehrer in den Orgelwerken früherer Zeit nicht vorkommende genannt. Und Matthesons feines Ohr sollte nach der von ihm beschriebenen Temperatur in den Tonarten D, B, Fis dur eine, gar um ein ganzes Comma zu stumpfe Quinte*), ja, in Es dur eine um eine enharmonische Diesis zu scharfe**) haben dulden können? Er sollte im Stande gewesen seyn, zwei dieser Tonarten, B und Es, als besonders feierlich, majestätisch zu rühmen, wenn sie doch an einem so bösen Makel litten, durch den eine wesentliche Saite der einen mehr noch als lahm und faul, eine gleiche der andern sogar zu einer doppelt verminderten Consonanz anderer Art, einem unerträglichen Mißklange wurde? Er hätte ihre Eigenthümlichkeit in einem so groben Mangel an Reinheit suchen können? Wäre es mit ihnen bei der damaligen Stimmung in der That also beschaffen gewesen, wie er aussagt, so durfte er auf Werkmeister zwar wegen der Merklichkeit dieser Abweichungen sich berufen, aber auch gewiß seyn, von seinem Gewährsmanne das Urtheil über ihre unbedingte Verwerflichkeit zurückzuempfangen. Allein wahrlich! nicht sein Ohr, nur seine Rechnung hat ihn getäuscht, denn schwerlich waren seine Lieblingstonarten in den Verhältnissen eingestimmt, welche er angiebt. Damit freilich fallen alle seine mathematischen Beweisgründe hin, welche ohnedem zu seinen Unfolgerechtigkeiten gehören, da er selber so oft behauptet, daß die mathematische Reinheit noch nicht die Anmuth mit sich führe, und von der Meßkunst auf die Naturlehre verweist. Bei den übrigen Wohlklängen, geschweige denn Mißklängen, wären endlich Abweichungen solcher Art noch wohl zu dulden gewesen, wenn sie auch dem geübten Ohre merklich blieben; sollten wir jedoch es für möglich halten können, sie, eben in den angegebenen Maaßen bei der Einstimmung genau zu vertheilen, was doch geschehen müßte, wenn die Eigenthümlichkeit der Tonarten bewahrt bleiben sollte? Eine Aufgabe wäre es, kaum leichter zu lösen als jene genau-gleiche Vertheilung derselben unter alle Klangstufen, um den nur dadurch erreichbaren Kreislauf der Töne zu sichern. Wäre sie endlich aber gelöst, dürfte einem so geringen Tonverhältnisse, das in Vergleich mit dem so viel bedeutenderen Halbtone eher den Namen eines „unerbetenen Zaunkönigs" verdient, eine so große Wirksamkeit beizumessen seyn, daß es „himmelweite" Unterschiede begründete, oft eben da, wo sonst zwei Tonarten in anderen wesentlichen mathematischen Beziehungen völlig übereinkommen, wie ja unser Verfasser selber als eine Merkwürdigkeit anführt?

Wir sehen daher von Beweisgründen dieser Art ab, und wenden uns zu der um so vieles

*) 40 : 27 statt 3 : 2.

**) 182 : 125 statt 3 : 2.

wichtigeren, ja gewiß allein entscheidenden Höhe und Tiefe der Grundtöne. Es ist eine Eigenthümlichkeit der Tonarten unserer Zeit, daß sie einen in sich zurückkehrenden Kreislauf bilden, der quintenweis aufwärts und abwärts jede der zwölf Klangstufen der Oktave zum Grundtone einer Tonreihe erhebt, die in den wesentlichen Verhältnissen ihrer Glieder auf allen Stufen dieselbe ist, und nur in sofern die kleine oder große Terz in ihr vorherrscht, und sie zu einer weichen oder harten macht, doppelgestaltet genannt werden darf. Nun ist es unleugbar, daß jedes Tonstück (seine Tonart sei welche sie wolle) einen großen Theil seiner Mannichfaltigkeit demjenigen verdanke, was wir Ausweichungen nennen. Diese Ausweichungen aber, ganz abgesehen auch von der Doppelgestaltung der harten und weichen Tonart, sind eben dadurch besonders wirksam, daß der Grundton für eine Weile vertauscht wird, während dennoch die Beziehung auf den ursprünglichen, am Schlusse die Herrschaft wiedergewinnenden, unverwischt bleibt. Mattheson selber hat dieses lebhaft gefühlt. Er sagt in seinem beschützten Orchester: (P. II. Cap. IV. §. 17.) „bei solchen Ausweichungen muß man nicht unordentlich werden, und ins große Weiße etwas hineinsetzen, sondern wenn aus einem, und dem Hauptmodo gewichen wird, muß in einen andern, und zwar verwandten modum eingetreten werden, von diesem in den dritten 2c. So lange als man nur behutsam hierinnen gehen und sich nicht verlieren will, müssen keine anderen Cadenzen als auf die drei wesentlichen Saiten der Tonart gemacht werden; denn obgleich eine jede solcher Saiten auch für sich eine eigene Tonart hat, so überwindet doch der erste Eindruck des Hauptiones alles Übrige dergestalt, daß es scheinet, als wäre es, zumal bei den weichen, nur eine Tonart 2c." So bildet denn unzweifelhaft der Haupt- und Grundton jedes Tonstücks dessen Mittelpunkt, und seine Anziehungskraft ist so groß, daß nicht eher das Gehör den Eindruck eines Ganzen und mit ihm volle Beruhigung empfindet, bis seine Herrschaft wiedergekehrt ist. Nach ihm mißt es mit sicherem Gefühle den Abstand jeder für eine Weile ihn verdrängenden Tonreihe; und möge diese in ihren Klangstufen auch mit der durch ihn geregelten übereinstimmen, so gewinnt sie durch jenes Verhältniß zu ihm dennoch eine eigenthümliche Färbung, so daß sein Walten, auch bei Hemmung seiner unmittelbaren Wirksamkeit, dennoch geheimnißvoll fortdauert, die Beziehung auf ihn das Ganze unwiderstehlich durchdringt und belebt. Jedoch nicht als Bestimmendes allein, auch als Bestimmtes erscheint er uns; denn neben der Macht, die er als Grundton seiner eigenen Tonreihe auf die ihr verwandten, oder mit ihr in Beziehung gebrachten übt, muß er auch dem Einflusse des größeren Kreises unterliegen, von dem er nur ein einzelnes Glied bildet. Willkührlich zwar kann in diesem Kreise der Anfangspunkt überall gesetzt werden; aber frühe schon wurde er in demjenigen Tone angenommen, der theils die ungefähre Mitte des von ihm nach der Höhe hinauf-, nach der Tiefe hinabreichenden gesammten Tonreiches bildete, theils eine Reihe begann, die ohne Anwendung eines Hülfszeichens in der Tonschrift auf die einfachste Weise dargestellt werden konnte, und an welche, weil sie von den älteren Tonarten denen der späteren Zeit in ihren Grundzügen völlig, in ihrer Behandlung am meisten übereinstimmte, der neue Kreislauf dieser letzten am leichtesten geknüpft werden konnte. Wir meinen die Tonart C dur. Mit ihr auch befreundete sich von jeher der Anfänger im Spiele auf den leitenden Tasteninstrumenten am frühesten, weil sie ihm die leichteste war, im Lesen der Tonschrift sowohl als der Ausübung; wie erklärlich, daß eben sie als Maaßstab für alle übrigen (sei es auch unbewußt) dem Gehöre sich einprägte! Nicht aber glaube man, daß sie auf solche Weise in der Mitte der übrigen als ein bloß durch Nähe und Entfernung Bestimmendes, an sich aber

völlig Gleichgültiges dastehen müsse; denn einer solchen Annahme widerspricht schon die Anschauung des Kreislaufes, von dem auch sie nur ein Glied bildet, durch den sie die mannichfachsten, auch sie bestimmenden, sie eigenthümlich färbenden Rückwirkungen erfährt. Mit der Art ihrer eigenen Einwirkung nun auf die übrigen verhält es sich auf doppelte Weise. In jenem nach Quinten aufwärts und abwärts von ihr aus beginnenden, in sie zurückkehrenden Kreislaufe erscheint zunächst jede Tonart, jenachdem sie auf- oder abwärts ihr näher oder ferner steht, als die ihr verwandtere oder fremdere, und dieses Gepräge der Fremdartigkeit oder Verwandtschaft bleibt ihr selbst da, wo sie selbständig auftritt. Ihr Verhältniß aber gestaltet sich ferner auch durch die Klangstufe, die ihr Grundton mit dem Tone C verglichen, in der durch diesen begonnenen diatonisch-chromatischen Reihe bildet. Unter den harten Tonarten, an die wir unsere Betrachtung zuerst knüpfen, sind die Töne F und G der Tonart C die verwandtesten. Beziehen wir deren Grundtöne auf den Ton C, so entstehen sie durch die, in der natürlichen Tonreihe jedem Klange beiwohnende Neigung, zunächst nach seiner geschärften Wiederholung durch seine Oberoctave, deren Oberquinte zu erzeugen, und aus der hienach sich ergebenden Rückbeziehung jeden Klanges auf seine Unterquinte, gleichsam seine Erzeugerin. Das Gefühl eines mäßigen Aufschwungs, eines ruhigen Abfalls solcher Art giebt der Regel nach jenen ersten beiden Tonarten auch das Gepräge einer sanften, ruhigen Munterkeit, nur daß sie dort ernster, hier lebhafter erscheint. Das Verhältniß der Terz, welche den Dreiklang erst gestaltet und vollendet, erscheint, sofern es als große hervortritt, in der natürlichen Tonreihe nächst der zweiten geschärften Wiederholung des Grundtons, (der so zu der ihm vorangehenden Oberquinte seiner tieferen Oktave die Oberquarte bildet) als der fernere, ja höchste, freudigste harmonische Aufschwung; daher ist Glanz, Helligkeit wohl das ursprüngliche Gepräge der Tonart E dur. Einem geistreichen Tonkünstler aber, der diese Beziehung lebendig fühlt, kann es um deswillen eben so leicht werden, in ihr die Gluth der höchsten, verzehrendsten Leidenschaft auszudrücken, als heilige Ruhe, ja, Verklärung, jenachdem er seiner Gesangsweise raschen Aufschwung giebt, oder sie demüthig ernst einherschreiten läßt. Das milde mehr und düstere Aufstreben der kleinen Terz möchte dagegen die Ursache seyn, weshalb vor allem der Ton Es zu feierlichen, fromm-erhabenen Gesängen und Tonspielen fast von jeher durch die mehrsten Tonmeister gewählt worden ist; denn die Beziehung seiner an sich harten Reihe auf das eine weiche bezeichnende Tonverhältniß scheint ihm diese Färbung geben zu müssen. Auf ähnliche Weise gestaltet sich die Eigenthümlichkeit der Töne A und As dur. Der Grundton der einen ist die kleine, der andern die große Unterterz von C; sanfter, aber auch weich-trauernder der Abfall des einen, großartiger, heiterer dagegen der des andern. Darum wohl der geheimnißvoll ernste Ausdruck, den wir bei den meisten Tonstücken der besten Meister aus As dur empfinden, der zartere, weichere, welchen die aus A dur athmen. Soweit die Verhältnisse der Grundtöne unserer Tonarten zu einem als Mittelpunkt angenommenen Tone sich in Wohlklängen darstellen, haben wir deren Einfluß auf die von diesem beherrschten Reihen zu entwickeln gesucht. Nicht minder entschieden finden wir ihre Einwirkung, sofern sie als Mißklänge hervortreten: es sei nun als Ton und Halbton, als Tritonus, als große und kleine Septime. Cis dur, auf dem Halbtone beruhend, steht in der Tonhöhe C dur am nächsten, im aufsteigenden Kreislaufe der Töne ist es um sieben Stufen von dieser Tonart entfernt; Nähe und Ferne, so wundersam gepaart, machen es zum Ausdrucke des Fremden und Seltsamen besonders geschickt. D dur dagegen steht in seinem Grundtone um einen ganzen Ton, im aufsteigenden Kreislaufe

16*

aber um zwei Stufen von C dur entfernt; gesteigerter Aufschwung im Verhältnisse zu G dur bei dennoch näherer Tonhöhe gegen C geben dieser Tonart das Gepräge des Kühnen und Kräftigen, das sie fast überall bezeichnet, wo wir sie antreffen. In dem Verhältnisse des Tritonus, eines widrigen Mißklanges, erscheint Fis, der Grundton der gleichnamigen harten Tonart, gegen C. Seine Tonart freilich steht im aufsteigenden Kreislaufe um eine Stufe näher an C dur als Cis, ist einestheils also diesem zwar weniger fremd, beruht aber auch auf einem entschieden herberen Verhältnisse; das Gepräge des Seltsamen tritt in ihr also eher schärfer noch und bestimmter hervor als in jener entferntern. Und endlich, bei aller Nähe ihrer Tonhöhe, tragen dennoch H und B dur, dieses auf die kleine, jenes auf die große Septime von C gegründet, das abweichendste Gepräge. Um zwei Stufen abwärts im Kreislaufe ist B von C dur entfernt, und sein Grundton leitet als kleine Septime, weich hinabstrebend, das Hinsinken abwärts in die Unterquinte jener Tonart ein. Daher wohl jene Milde und Ruhe, die man B dur nachrühmt, die jede heftige Aufwallung beseitigt, dem geistreichen Tonschöpfer wohl ein Mittel werden kann, die Seele zu hohen Dingen zu erheben. Um fünf Stufen dagegen bringt H von C dur aufwärts, und auf herbe, harte Weise strebt das Tonverhältniß der großen Septime, das sein Grundton gegen C darstellt, seiner Auflösung in die Oktave jenes Tons entgegen. Deshalb also vielleicht das Harte, das Gespannte, dessen lebhaften Ausdruck Mattheson in den meisten aus H dur gesetzten Tonstücken finden will.

Gehen wir nun zu den Molltönen über, so finden wir, daß ihre Eigenthümlichkeit theils durch ihre Beziehung auf die Durtöne von gleichem Grundtone, theils die bestimmter zu ihnen gehörenden, um eine kleine Terz aufwärts von ihren Grundtönen liegenden bestimmt wird.

So erscheint uns E moll um so trüber, je glänzender und heller E dur; F moll um so hingesunkener, dem Ausdrucke tödlicher Verzweiflung (nach Matthesons Ansicht) um so leichter sich aneignend, je ruhig-heiterer F dur, je geheimnißvoll-ernster As dur sich darstellt. So breitet in B moll über die Sanftheit und Milde der gleichnamigen Durtonart sich ein trüber Schleier, und die Fremdheit, die Seltsamkeit des verwandten Des (Cis) dur färbt sich ihm zugleich an. Auf G moll wirken auf zartere Weise G und B dur ein, die beide ein so verwandtes Gepräge tragen; die Kühnheit und Pracht von D dur erscheint in D moll streng und ernst, aber wegen der Verwandtschaft mit F dur minder herbe als in H moll, durch das besser vielleicht als irgend eine andere Tonart der Ausdruck von Wildheit zu erreichen ist. Diesen leihen ihm die nahen Beziehungen zu D und H dur; da es durch die kleine Terz um 3 Stufen näher zu C dur rückt, durch das Verhältniß seines Grundtons aber die Härte und Gewaltsamkeit bewahrt, welche der weiche Dreiklang durch seine Trübheit nur noch herber macht.

Leicht wird man auf diesem Wege sich fernere Rechenschaft darüber ablegen können, weshalb C, Cis, Es, Fis, As und A moll ebenfalls ein besonderes Gepräge erhalten. Denn die gegebenen Beispiele mögen um deswillen hier genügen, weil die Abschattungen unendlich sind, welche durch Bewegung, Rhythmus, Wahl der begleitenden Instrumente ꝛc. der Tonkünstler jeder seiner Schöpfungen zu geben vermag; weil die Grundtonart derselben, empfange sie auch ihre Färbung durch ihre Stelle in dem Kreislaufe aller Tonarten, doch nun für das einzelne Tonwerk wiederum Mittelpunkt, bedingterweise Bestimmendes und auf ähnliche Weise Zurückwirkendes wird. Eben so scheint oft die bloße Art, ein Tonstück durch die Schrift aufzuzeichnen, für den Ausdruck seiner Tonart uns nicht unwichtig,

sollten wir es auf Tasteninstrumenten auch wirklich innerhalb derselben Octave ausüben. So kommen Des, Es, Ges, As dur uns weicher vor als Cis, Dis, Fis, Gis; und — bei einem für das Ohr in der That auf Tasteninstrumenten gar nicht vorhandenen Unterschiede — offenbar nur deshalb, weil der große Halbton, die kleine Terz, die verminderte Quinte, die große Unterterz, einestheils Wohlklänge oder doch minder herbe Mißklänge sind, als die durchhin scharfen Dissonanzen des kleinen Halbtons, der übermäßigen Sekunde, des Tritonus, der übermäßigen Quinte, welche die Grundtöne der zuletzt genannten, durch Kreuze bezeichneten Tonarten gegen C bilden. Von der Möglichkeit, zwischen jenen doppelnamigen Tonarten auf Bogeninstrumenten ꝛc. einen wahrhaften Unterschied darzustellen, sehen wir hier ab, weil die Temperatur der leitenden Tasteninstrumente, ohnerachtet jene ihrer nicht bedürfen, bei gemeinschaftlichem Zusammenwirken dennoch auf sie übertragen wird.

Niemand bezweifelt, daß den Verhältnissen der Klangstufen, wie sie im Laufe eines Tonstücks wechselnd, melodiebildend hervortreten, ein großer Theil der Wirkung desselben beizumessen sei. Weniger vielleicht wird man geneigt seyn, ihren Einfluß auf die Eigenthümlichkeit der Tonarten einzugestehen, ein verborgenes, geheimnißvolles Walten der Art anzuerkennen, wie wir es beschrieben. Und doch; woran sollte anders das geübte Gehör bei dem Spiel auf Tasteninstrumenten, bei unbegleitetem Gesange, die Tonart erkennen? Allgemeine Erfahrung Kundiger bestätigt die Thatsache, daß, vorausgesetzt, der Hörende habe zuvor mit der freilich oft genug wechselnden Höhe der Stimmung sich befreundet, die Tonart eines Stückes auch bei dem ersten Anhören ihm nicht fremd bleibe. Was könnte ihn anders zu dieser Erkenntniß befähigen, als das Verhältniß der einzelnen Grundtöne zu einem gemeinsamen Mittelpunkte der Stimmung, an das eine innere, unbewußte, aber nicht minder sichere Meßkunst sich anschließt, um als Ergebniß ihrer Prüfungen den jedesmaligen Grundton der eben vor das Gehör gebrachten Tonarten zu finden. Woran doch sollte diese verborgene Messung besser sich knüpfen als an die so fühlbare Eigenschaft jener Grundtöne, sofern sie (auf jenen Mittelpunkt bezogen) bald Wohl-, bald Mißklänge in den vernehmbarsten Beziehungen darstellen? Worauf anders dürfte die eigenthümliche Färbung beruhen, die eine Gesangs-, eine Spielweise, höher oder tiefer vorgetragen, unbezweifelt empfängt? Ein gewohnter Mittelpunkt der Stimmung freilich wird bei dem Verweilen an einem Orte, wo der allgemein dort übliche eine andere Stufe einnimmt, eine vorübergehende Irrung bewirken können, allein eben nur eine solche, da nicht von Höhe und Tiefe an sich, sondern in einer bestimmten Beziehung, wodurch sie erst fühlbar und meßbar wird, auch die Erkennbarkeit der Tonart abhängt. Wirken aber bei Ausführung eines Tonstücks auch Geigen- und Blas-Instrumente mit, so wird die Erkennbarkeit seiner Tonart durch sie unbezweifelt erleichtert, da die verschiedene Art der Hervorbringung der einzelnen Klangstufen auf der ihnen eigenthümlichen Tonleiter auch den einzelnen Ton als solchen vor anderen auszeichnet, und dem geübten Hörer eine größere Fülle von Merkzeichen darbietet als bei Tasteninstrumenten und reinem Gesange.

In den Tonarten der älteren Zeit fanden wir (neben der, auch hier wirksamen Höhe und Tiefe) bestimmt vorwaltende Klangstufen als Bezeichnendes ihrer Eigenthümlichkeit. Galt die verschiedene Lage des Halbtons in jeder einzelnen derselben eine Weile für dieses Bezeichnende, so durften auch wir sie als solches zugestehen, ohne von unserer anfänglichen Behauptung dadurch abzuweichen, da eben die wechselnde Stelle jenes Tonverhältnisses auch die vorherrschenden, aller Tonarten Besonderheit gestaltenden Klangstufen bildet. Jede Tonart der späteren Zeit bietet uns überall

eine gleiche Folge von Tonverhältnissen, und wollte freilich anfangs eine ungleich schwebende Tonausgleichung auch wesentliche Verschiedenheit derselben bewahren, so haben wir doch gezeigt, daß jene abweichenden Schwebungen auf Wohlklänge nur mit großer Behutsamkeit angewendet werden dürfen, ja, bis zur Aufhebung ihrer Fühlbarkeit, und daß diese bei Mißklängen ohnehin fast verschwindet; daß also sie nimmer das Bezeichnende derselben seyn kann. Nicht sowohl in jeder einzelnen Reihe, sofern wir sie selbständig betrachten, fanden wir jenes Bezeichnende, als vielmehr in ihrer Stellung zu dem durch alle Tonarten gebildeten größeren Kreise. Es mußte uns hienach mehr auf einer allgemeinen Färbung als auf einer wirklichen Grundform beruhend erscheinen, dadurch aber auch zweifelhafter werden, weniger zu erfassen, schwerer darzustellen, wenn auch dem äußeren Sinne vernehmlich, dem innern lebhaft fühlbar. Dadurch eben sind jedoch die Tonarten unserer Zeit auch der neueren Richtung der Tonkunst so wirksame Darstellungsmittel geworden. Die neuere Tonkunst hat sich gestaltet durch das Streben, den wechselnden Bewegungen des menschlichen Gemüthes in den Tönen eine lebendige, der feinsten Steigerung empfängliche, der zartesten Abschattung fähige Sprache zu schaffen, durch den Drang, ein Tonbild — eine geordnete, dem äußeren wie inneren Sinne als ein innerlich Zusammenhängendes erkennbare Verknüpfung von Tönen — in gewandtem Spiele, unter den mannichfachsten Beziehungen erscheinen zu lassen. Dazu bedurfte sie, als des tüchtigsten Werkzeuges, gleichgeordneter Tonreihen, deren jede den Übergang in die andere, dieselben Darstellungsmittel wieder bietende, auf leichte Weise gewährte. Das eigentlich Gestaltende ihrer Schöpfungen blieb die auf allen Stufen gleich mögliche, melodische wie harmonische Verkettung von Wohl- und Mißklängen in reichster Abschattung, deren Anordnung, Einführung, Auflösung; die mannichfaltigste Gliederung durch das Maaß; die bald sanft hingleitende, ernst fortwandelnde, bald rasch vorwärtsstrebende, unaufhaltsam hinstürmende Bewegung.

Dem Reichthume der verschiedenartigsten Bilder, den unsere Tonkunst durch diese Mittel schafft, geben ihre Tonarten die Färbung. Eine tiefe, geheime Wirksamkeit üben hier der Wohlklang, die mißtönende Klangstufe; die innige Verknüpfung aller Tonreihen, ihre Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, sichern ihnen diese Macht, denn jene Beziehung ruft sie selber ihrer Wesenheit nach erst in das Leben. So könnten wir die reine, die gemischte, die gebrochene Farbe in dieser, in jener Tonart erkennen; und doch, wie mannichfacher Abstufungen wiederum ist eine jede einzelne fähig! Wie nun die Malerei die zartesten Wirkungen ihrer Farben nicht besser zu bezeichnen weiß als wenn sie dieselben mit Tönen vergleicht, gleichsam damit anzudeuten, daß hier ein geheimnißvolles, dem Gefühle mehr als dem sondernden Verstande zugängliches Gebiet beginne, so sei auch uns vergönnt, scheinbar in entgegengesetztem, dennoch gewiß in wesentlich übereinstimmendem Sinne die Erscheinungen des Tonreiches auf das Reich der Farben da zu beziehen, wo wir das Wesenhafte einer in ihrem Grunde unläugbaren Wirkung der Töne anschaulicher zu machen bestrebt sind. Hier jedoch in der That sind wir an die Schranken unseres Wissens gelangt, wie wir es ja durch diese Beziehung eingestehen. Darum verlange Niemand, daß wir über die Eigenthümlichkeit einzelner Tonarten ein Mehres, als bereits geschehen, aussagen; darum wundere sich keiner, daß denen, die es gewagt, die Besonderheit einer jeden bestimmter abzugrenzen, nicht selten neue, treffliche Leistungen großer Meister auf das Entschiedenste widersprechen, ohne daß man wagen dürfte, dasjenige erträumt oder falsch zu nennen, was jene Männer behauptet. Denn dem Meister ist die Darstellung auch des Entgegengesetzten durch

dasjenige, was wir als das wesentlich Gestaltende bezeichneten, auf jeder Tonstufe möglich; erhält es aber von der, für beides gleichgewählten auch eine gleiche Färbung, dennoch wird diese durch die Bedingungen, unter denen sie erscheint, als das Verschiedenste sich darstellen. War nun die Tonstufe in dem einen wie dem andern Falle wohlgewählt, so wird bei sinniger nnd gründlicher Prüfung uns nicht entgehen können, warum sie es gewesen, weshalb das Gleichartige dennoch so mannichfacher Wirkungen dort und hier fähig gewesen sei. Damit nun verweisen wir, vollkommen zu Recht, alles was hierüber noch zu sagen seyn möchte, an seinen Ort, an die Betrachtung einzelner Kunstwerke, wo es anschaulicher, überzeugender sich uns darstellen wird, als bei einer allgemeinen Erörterung, an deren Grenze wir unzweifelhaft hier stehen.

Vierter Abschnitt.

Die Meister kirchlichen, aus dem dramatischen hervorgegangenen Kunstgesanges in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Worauf wir am Schlusse des vorangehenden Abschnitts verwiesen haben, dahin wenden wir uns jetzt; zu der Betrachtung einzelner Tonwerke. Es ist der kirchliche Kunstgesang, der uns dabei ausschließend beschäftigen wird, wie er in den Händen derjenigen Tonmeister sich gestaltet, die, als Sänger dem Gemeinegesange fremd, neben jenem zumeist für die Opernbühne thätig sind. Über ihr Schaffen auf deren Gebiete, wie auf dem der Kammer- und Instrumentalmusik, dürfen wir uns hier nicht verbreiten, als sofern es mit ihrer kirchlichen Wirksamkeit im Zusammenhange steht.

Zunächst sind es jene vier Hamburger Genossen, auf welche wir unsern Blick richten, von deren Lebensverhältnissen wir im zweiten Abschnitte bereits einen flüchtigen Umriß gaben, deren Sinnesweise wir in einem lebendigen Bilde uns zu vergegenwärtigen versuchten. Der eine von ihnen, eben der Größeste, entfremdet sich dem Raume, doch nicht dem Wesen und Geiste nach, seinem Vaterlande; sein Wirken und Schaffen im Auslande löst sich völlig von dem kirchlichen Gemeinegesange, allein unter seinen Händen geht ein Werk hervor, das wir in seiner heiligen Größe einem hehren Tempel vergleichen dürfen, ein Werk, dessen die deutsche evangelische Kirche auf immer sich zu rühmen haben wird, wenn sie es auch in seinem ganzen Umfange in ihren Gottesdienst nicht einzuführen vermag. Die übrigen drei Tonmeister bleiben zwar während ihres Lebens mit ihren Werken in der Kirche heimisch, aber ihre dürftige Beziehung zu dem allgemeinen Kirchengesange läßt eine dauernde Verbindung mit derselben nicht zu, und bald nach ihrem Hinscheiden sind sie aus ihr verschwunden, so daß von der Mehrzahl der jetzt Lebenden fast nur ihre Namen noch gekannt sind. Wir stellen diese vier Meister hier nun einzeln neben einander, und finden einen Verknüpfungspunkt in ihrem Verhältnisse zu dem Dichter, an dessen Werke sie alle sich versuchten, dem Licentiaten und Rathsherrn Brockes zu Hamburg.

Nach der Zeitfolge, in der sie dessen Passionsmusik durch ihre Töne belebten, führen wir sie an uns vorüber.

Reinhard Keiser.

Von früheren kirchlichen Werken Keisers, des Ersten, der dem gefeierten Dichter Hamburgs sich gesellte, ist nichts Erhebliches auf uns gekommen, wir wenden uns daher sofort zu der in ihrer Zeit hochbewunderten, gemeinsamen Schöpfung beider.

Der Dichter hat in dieser Passion, um den Anforderungen der kirchlich Gesinnten zu genügen, den Evangelisten beibehalten, jedoch weder in dessen Erzählung noch in den Reden der Theilnehmer an der heiligen Begebenheit, die aus ihr hervortönen, sich des einfachen Schriftwortes bedient. Das Ganze ist in Reime gebracht, und die sogenannten Soliloquia oder Cantaten nehmen einen bedeutenden Raum darin ein. Der Herr klagt sein Leiden auf dem Ölberge und betet zum Vater; Petrus ermahnt die fliehenden Jünger und straft ihre Feigheit, dann, nach der Verleugnung des Herrn, zerfließt er selber in Thränen der Reue und Buße; Judas verzweifelt; die Tochter Zion ermahnt, straft, weissagt, betrachtet vielfach das erlösende Leiden des Herrn; Maria weinet um den Sohn und wird durch ihn getröstet; — Alles dieses wird in ausführlichen Bildern, in jener beliebten Cantatenform uns vorübergeführt. Das Ganze beginnt mit der Einsetzung des heiligen Abendmahls und endet mit den großen Zeichen, die bei dem Tode des Herrn am Kreuze geschahen, und dem Bekenntnisse des römischen Hauptmanns, daß Er wahrlich Gottes Sohn gewesen, an das sich noch einige Betrachtungen über das Werk der Erlösung knüpfen. Als handelnde Personen treten aus der Erzählung des Evangelisten hervor: Jesus, Maria, Petrus, Caiphas, Pilatus, Judas, der Hauptmann bei dem Kreuze, drei Mägde; die Chöre der Jünger, Kriegsknechte, des großen Rathes, der Juden. Die Tochter Zion, eine gläubige Seele mit einem Chore in ihrem Gefolge, eröffnen und unterbrechen betrachtend die Handlung. Viermal ertönen die Choräle der christlichen Kirche an geeigneter Stelle. Bei der Einsetzung des Abendmahls der 4te Vers des Liedes: „Schmücke dich o liebe Seele:"

Ach wie hungert mein Gemüthe
  Menschenfreund nach deiner Güte!
Ach wie pfleg' ich oft mit Thränen
  Mich nach dieser Kost zu sehnen ꝛc.

Bei Petrus' Reue der erste Vers des Liedes:

Ach Gott und Herr, wie groß und schwer
Sind mein' begangne Sünden!
Da ist Niemand, der helfen kann,
In dieser Welt zu finden!

Nach den Klagen der gläubigen Seele über das Bild des gekreuzigten Erlösers hören wir den 3ten Vers des Liedes: „O Traurigkeit, o Herzeleid:"

O Menschenkind, nur deine Sünd'
Hat dieses angerichtet,
Da du durch die Missethat
Warest ganz zernichtet!

Nach dem Tode des Herrn endlich und am Schlusse des Ganzen werden der 2te und 3te Vers des Liedes: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" vernommen:

Mein' Sünd' mich werden kränken sehr,
Mein G'wissen wird mich nagen;
Denn ihr' sind viel wie Sand am Meer,
Doch will ich nicht verzagen ꝛc.

und

Ich bin ein Glied an deinem Leib',
Deß tröst' ich mich von Herzen;
Von dir ich ungeschieden bleib'
In Todesnoth und Schmerzen ꝛc.

Aber wie nun stellt sich die dichterische Ausmalung der einfachen Schrifterzählung dar, wie die Betrachtung der heiligen That des Herrn? Der Dichter möge selber reden und sein Werk vertreten; absichtlich wählen wir aus demselben zunächst solche Stellen, wo der Bericht des Evangelisten in die Cantatenform übergeht oder diese in ihn zurückkehrt, weil sie mit besonderer Vorliebe bearbeitet sind. Der Herr klagt auf dem Ölberge:

Mein Vater, schau, wie ich mich quäle,
Erbarme dich ob meiner Noth,
Mein Herze bricht, und meine Seele
Betrübet sich bis in den Tod!
Mich drückt der Sünden Centnerlast,
Mich ängstiget des Abgrunds Schrecken,
Mich will ein schlammichter Morast,
Der grundlos ist, bedecken!
Mir preßt der Höllen wilde Glut
Aus Bein und Adern Mark und Blut,
Und weil ich noch zu allen Plagen
Muß deinen Grimm, o Vater, tragen,
Vor welchem alle Marter leicht,
So ist kein Schmerz, der meinem gleicht!
Ists möglich, daß dein Zorn sich stille,
So laß den Kelch vorübergehn;
Doch müsse, Vater, nicht mein Wille,
Dein Wille nur allein geschehn.

Tochter Zion.

Sünder, schaut mit Furcht und Zagen
Eurer Sünden Scheusal an,
Da derselben Straf' und Plagen
Gottes Sohn kaum tragen kann.

Evangelist.

Die Pein vermehrte sich mit grausamem Erschüttern,
So daß er kaum vor Schmerzen röcheln kunnt',
Man sah die schwachen Glieder zittern,
Kaum athmete sein trockner Mund ꝛc.

Judas kömmt, den Herrn zu verrathen:

Evangelist.

Und eh' die Rede noch geendigt war,
Kam Judas schon hinein, und mit ihm eine große Schaar
Mit Schwertern und mit Stangen.

Chor der Kriegsknechte.

Greift zu, schlagt todt! doch nein!
Ihr müsset ihn lebendig fangen.

Evangelist.

Und der Verräther hatte dieses ihnen
Zum Zeichen lassen dienen:

Judas.

Daß ihr, wer Jesus sey, recht möget wissen,
Will ich ihn küssen,
Und dann dringt auf ihn zu mit hellen Haufen!

Chor der Kriegsknechte.

Er soll uns nicht entlaufen.

Sehen wir Petrus' Reue und Buße:

Evangelist.

Drauf krähete der Hahn: sobald der heis're Klang
Durch Petrus' Ohren drang, zersprang
Sein Felsenherz, und alsbald lief,
Wie Moses' Fels dort Wasser gab,
Ein Thränenbach von seinen Wangen ab,
Wobei er trostlos rief:

Petrus.

Welch' ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth!
Ein kalter Schauder schreckt die Seele,
Die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle
Entzündet schon mein zischendes Geblüt,
Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen,
Wer löschet diesen Brand? wo soll ich Rettung holen?

Heul', du Schaum der Menschenkinder,
Wins'le, wilder Sündenknecht!
Thränenwasser ist zu schlecht!
Weine Blut, verstockter Sünder!

Doch wie? will ich verzweifelnd untergehn?
Nein! mein beklemmtes Herz, mein schüchternes Gemüthe
Soll meines Jesu Wundergüte
Und Gnad' anflehn!

Schau, ich fall' in strenger Buße,
Sündenbüßer! dir zu Fuße;
Laß mir deine Gnad' erscheinen,
Daß der Fürst der dunkeln Nacht,
Der, da ich gefehlt, gelacht,
Mög' ob meiner Thränen weinen!

Ohne weitere Vorbereitung wird bald nachher Judas' Verzweiflung als Gegenbild eingeführt:

Judas.

O, was hab' ich, verfluchter Mensch, gethan!
Rührt mich kein Strahl, will mich kein Donner fällen?

Brich Abgrund, brich, eröffne mir die Bahn
Zur Höllen!
Doch ach, die Höll' erstaunt ob meiner Thaten,
Die Teufel selber schämen sich,
Ich, Hund, hab' meinen Gott verrathen!
Laßt diese That nicht ungerochen!
Zerreißt mein Fleisch, zerquetscht die Knochen
Ihr Larven jener Marterhöhle!
Straft mit Flammen, Pech und Schwefel
Meinen Frevel,
Daß sich die verdammte Seele
Ewig quäle!
Unsäglich ist mein Schmerz, unzählbar meine Plagen!
Die Luft beseufzt, daß sie mich hat genährt,
Die Welt, dieweil sie mich getragen,
Ist blos darum verbrennenswerth!
Die Sterne werden zu Kometen,
Mich Scheusal der Natur zu tödten!
Dem Körper schlägt die Erd' ein Grab,
Der Himmel meiner Seel' den Wohnplatz ab.
Was fang' ich denn verzweifelter, verdammter Mörder an?
Eh ich mich soll so unerträglich kränken,
Will ich mich henken!

Tochter Zion.

Die ihr Gottes Gnad' versäumet,
Und mit Sünden Sünden häuft,
Denket, daß die Straf' schon keimet,
Wenn die Frucht der Sünde reift!

Von den Leiden des Herrn singt die gläubige Seele, die Tochter Zion, nach kurzen einleitenden Worten des Evangelisten, folgendergestalt:

Evangelist.

Drauf zerreten die Kriegsknecht' ihn hinein,
Und riefen, ihre Wuth mehr anzuflammen,
Die ganze Schaar zusammen;
Die bunden ihn an einen Stein

Und geißelten den zarten Rücken
Mit nägelvollen Stricken.

Gläubige Seele.

Ich seh an einen Stein gebunden
Den Eckstein, der ein Feuerstein
Der ew'gen Liebe scheint zu seyn;
Denn aus den Ritzen seiner Wunden,
Weil er die Gluth im Busen trägt,
Seh' ich, so oft man auf ihn schlägt,
So oft mit Strick und Stahl die Schergen auf ihn dringen,
Aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken springen.
Drum Seele schau mit ängstlichem Verlangen,
Mit bittrer Lust und mit beklemmtem Herzen
Dein Himmelreich in seinen Schmerzen.
Wie dir auf Dornen, die ihn stechen,
Des Himmels Schlüsselblumen blühn;
Du kannst der Freuden Frucht von seinem Wermuth brechen!
Schau, wie die Mörder ihn auf seinem Rücken pflügen,
Wie grausam tief sie ihre Furchen ziehn,
Die er mit seinem Blut begießet,
Woraus der todten Welt des Lebens Erndt' entsprießet.
Ja ja, aus Jesu Striemen fließet
Ein Balsam, dessen Wunderkraft
Von solcher seltnen Eigenschaft,
Daß er sein' eigne nicht, nur fremde Wunden heilet,
Uns Leben, Lust und Trost, ihm selbst den Tod ertheilet.
Dem Himmel gleicht sein blutgestriemter Rücken,
Den Regenbögen ohne Zahl
Als lauter Gnadenzeichen schmücken.
Die (da die Sündfluth uns'rer Schuld versieget)
Der holden Liebe Sonnenstrahl
In seines Blutes Wolken zeiget!

Evangelist.

Wie nun das Blut als Ströme von ihm rann,
Da zogen sie ihm einen Purpur an
Und krönten ihn zu desto größerm Hohn
Mit einer Dornenkron!

Tochter Zion.

Die Rosen krönen sonst der rauhen Dornen Spitzen,
Wie kommts, daß hier ein Dorn die Sarons Rose krönt?
Da auf die Rosen sonst Aurora Perlen thränt,
Fängt hier die Rose selbst Rubinen an zu schwitzen?
Ja wohl, erbärmliche Rubinen,
Die aus geronn'nem Blut auf Jesu Stirne stehn!
Ich weiß, ihr werdet mir zum Schmuck der Seele dienen,
Und dennoch kann ich euch nicht ohne Schrecken sehn!
Verwegner Dorn, barbar'sche Spitzen,
Verwildert Mordgesträuch, halt ein!
Soll dieses Hauptes Elfenbein
Dein spröder Stachel ganz zerritzen?
Verwandelt Euch vielmehr in Stahl und Klingen,
In dieser Mörder Herz zu dringen,
Die Tiger, keine Menschen seyn!
Doch, der verfluchte Strauch ist taub!
Hör' wie mit knirschendem Geräusch
Sein Drachenzähnen gleiches Laub
Durchdringet Sehnen, Adern, Fleisch!
Laß doch diese herben Schmerzen,
Frecher Sünder! dir zu Herzen,
Ja, durch Mark und Seele gehn!
Selbst die Natur fühlt Schmerz und Grauen,
Ja, sie empfindet jeden Stich,
Da sie der Dornen starre Klauen
So jämmerlich
An ihres Schöpfers Haupt sieht eingedrücket stehen!
Die zarten Schläfe sind bis ans Gehirne
Durchlöchert und durchbohrt! Schau Seele, schau,
Wie von der göttlich schönen Stirne,
Gleich einem purpurfarb'nem Thau,
Der vom gestirnten Himmel sich ergießet,
Ein lauer Bach von blut'gem Purpur fließet!
Jesu, dich mit unsern Seelen
Zu vermählen
Schmilzt dein liebend Herz vor Liebe,
Ja du gießest in die Glut
Statt des Öls für heiße Triebe
Dein von Liebe wallend Blut!

Die Beibehaltung des Evangelisten, wir sehen es, ist in dieser Dichtung nur ein äußeres, scheinbares Abfinden mit der hergebrachten kirchlichen Form zu Beschwichtigung geistlicher Eiferer. Solche Augenblicke der heiligen Geschichte, wo tiefer Schmerz, gewaltig gesteigerte Leidenschaft dargestellt werden konnte, sind in besonders abgegrenzten, sorgsam ausgeführten Gemälden vor dem Übrigen herausgehoben, als bedeutsamste Theile des Ganzen. Was die heilige Schrift anzudeuten sich begnügt, was sie keusch verhüllt, damit der sündige Mensch in tiefem, geheimnißvollem Bangen nur ahne, wie groß die Erniedrigung dessen gewesen, der Knechtsgestalt angenommen um unsertwillen, und gehorsam gewesen bis zum Tode, ja, bis zum Tode am Kreuz, das ist allen Augen bloß gelegt, mit Vorliebe ausgemalt in einer Fülle mannichfacher, sich drängender Bilder. Ähnliche Bilder freilich erschließen uns an vielen Stellen der heiligen Schrift in einfach erhabenen Zügen eine geheimnißvolle Tiefe des Lebens; hier bringen sie dasjenige, wovor das Auge sich verhüllt, nur um so greller vor den inneren Sinn, und sollen, mit deutlich hervorscheinender Absicht, dichterischem Prunke dienen, kleinlichen Erfindungen des Tonkünstlers. Das Saamenkorn kann nicht Frucht bringen, es ersterbe denn; so hat selbst der Sohn Gottes den Tod gelitten, damit sein Werk vollbracht werde auf Erden. Hier sehen wir auf seinem Rücken tiefe Furchen ziehen und mit seinem Blute begießen, damit der todten Welt des Lebens Erndte entsprießen möge. Der Herr hat sich selber dem von den Bauleuten verworfenen Eckfteine verglichen; hier wird der Eckstein an den Stein gebunden, der Feuerstein der Liebe; denn, wie der verletzende Stahl der Geißel seinen Rücken berührt, sprühen Funken der Liebe aus der Gluth seines Innern! Nach der Fluth, welche das sündige Menschengeschlecht vertilgt hatte, spiegelte die wieder enthüllte Sonne sich in den letzten Tropfen des schwarzen, weichenden Gewölkes, und der vielfarbige, heitere Bogen erschien dem geretteten Erzvater als erwünschtes Gnadenzeichen; hier werden die Spuren roher Mißhandlung auf des Erlösers entblößtem Rücken, die blutigen, die mißfarbigen Striemen mit Regenbögen ohne Zahl verglichen. Klingt nicht, der wohlgemeinten Absicht des Dichters ungeachtet, manches seiner Worte frechem, rohem Spotte gleich? Und wie grell sind die Töne der Leidenschaft, die der Dichter anschlägt! Petrus' Eingeweide kreischt auf glühenden Kohlen, er heult und winselt; Judas ruft nach Flammen, Pech und Schwefel, die Teufel sollen sein Fleisch zerreißen, seine Knochen zerquetschen! So redet ein Dichter, gewiß nicht der mindest Begabte seiner Zeit, und seine Mitlebenden preisen sein Gedicht als hohes Meisterwerk; vier der gepriesensten Tonkünstler seiner Zeit ergreifen es als die köstlichste Aufgabe! Daß es geschahe, darf uns aber nicht befremden, wenn wir uns erinnern, was einer der vornehmsten Wortführer jener Tage uns auf den vorangehenden Blättern über die Erwartungen, die Anforderungen eröffnet hat, die man damals von geistlicher Tonkunst hegte, an sie stellte. Die Ausdrückung, das deutliche, vernehmliche Wesen müsse eben sie in höchstem Grade besitzen; es komme darauf an, die Gemüthsneigungen der Zuhörer rege zu machen, sie in Bewegung zu setzen, und es gelte gar heftige, ernstliche, höchst angelegentliche Gemüthsbewegungen! Was auf der Bühne der Art geleistet werde, sei in der Kirche, deren Wesen, wie ja überhaupt das der ganzen Welt, durchaus theatralisch sei, in viel höherem Maaße die Aufgabe des Tonkünstlers, geschweige des ihm so eng verbündeten Dichters. Schon in dem ältesten, von dem Herrn selber angeordneten Gottesdienste im Tempel des jüdischen Volkes sei durch die Psalmen Davids davon ein denkwürdiges Vorbild gegeben. Aus den Überschriften derselben, in Übereinstimmung mit dem Inhalte eines jeden, gehe hervor, daß die Anwendung aller Kunstmittel, in deren Besitze jene Zeit sich befunden, vorgeschrieben

gewesen sei, um jedem Worte sein volles Gewicht zu geben, den Ausdruck des Lobes und Preises, wie nicht minder jeder Wirkung der Nähe des Herrn auf das menschliche Gemüth bis zur äußersten Höhe zu steigern. Sei dieses doch selbst bei Bußpsalmen vorgeschrieben, wo Schmucklosigkeit und strenger Ernst am ersten erwartet werden könnten, geschweige denn solchen, deren Inhalt die tiefste, heftigste Leidenschaft, die mächtigsten, großartigsten, bedeutsamsten Bilder entgegenbringe! Die Darstellung der einen wie der andern sei die würdigste Aufgabe des geistlichen Tonkünstlers; der ruhige, leidenschaftlose Ernst der älteren Tonkunst sei endlich nur träges, faules, nüchternes Wesen, ein Zeugniß der Ohnmacht jener vergangenen Zeit! So hörten wir Mattheson, zwar erst sechzehn Jahre später, als Keiser die Dichtung die uns beschäftigt in seine Töne gekleidet hatte, von geistlicher Tonkunst reden, aber doch in dem Sinne, ein Zeugniß zu geben von der in seinen Zeit- und Kunstgenossen vorwaltenden Geistesrichtung, und dieselbe zu vertreten. War nun die Tonkunst jener Tage in Deutschland weit hinausgeschritten über die Dichtkunst, bedurfte aber doch dieser, um sich zu gestalten, so konnte es nicht fehlen, daß sie dieselbe nach sich zog, daß der Dichter zu dem Musiker hin, an ihm hinausstrebte, um in möglichster Überschwänglichkeit dasjenige zu leisten, was dieser von ihm heischte! Diese Abhängigkeit der Poesie von der Tonkunst war aber bei weitem nicht ihre schlimmste. Deutschlands beschränkte Verehrung seiner südlichen Nachbarn, sein Versunkenseyn in Nachahmung des kalten, höfischen Prunkes der Zeit- und Landesgenossen Ludwigs des Vierzehnten, der witzelnden, empfindelnden Spitzfindigkeiten des damaligen Welschlandes, war eine viel ärgere Knechtschaft, über die man sich täuschte, und sich von aller Dienstbarkeit frei wähnte, wenn man, dichtend, nur aller Sprachmengerei sich enthielt, welche die gemeine Rede zum unerträglichsten Gemische verunstaltete. Erwägen wir dieses Alles und daß der Tonkünstler, damals des Dichters Herrscher, sich nunmehr, wie Matthesons Rede es deutlich eingesteht, nicht länger seiner Aufgabe allein gegenüber betrachtete, sondern auch seinen Zuhörern, auf welche zu wirken sein Kunstwerk ihm Mittel werden sollte, wozu die grellsten Züge die dienlichsten waren; so findet die Gestalt, in der uns eine, als hohes Meisterwerk damals allgemein verehrte Dichtung erscheint, der Zeit gegenüber ihre vollständige Erklärung und Rechtfertigung. Wir haben daher auch nicht, wie es von Manchen geschieht — wenn nicht Brockes' Gedichte gegenüber, doch den gewöhnlichen Texten der damaligen Kirchenmusiken — die Tonkünstler jener Tage zu bedauern, daß sie ihre Gaben an geringhaltige Dichtungen hätten verschwenden müssen; denn sie standen mit ihren Dichtern in vollkommenem Einklange und wurden keineswegs von ihnen beherrscht. Der ächte Tonkünstler hat auch an der geringhaltigsten dichterischen Bearbeitung seines Stoffes die ganze Fülle schaffender Kraft bewährt; wo aber seine Aufgabe größerer Art war, wohl auch die Genossenschaft des Dichters ganz abgelehnt, und in einfachen, großartigen Zügen die Umrisse seines Werkes selber aus dem ewigen Lebensworte geschöpft, der nach Form und Inhalt größesten Dichtung und heiligsten Wahrheit aller Zeiten!

Doch wir greifen hierin demjenigen vor, dessen wir später erst zu gedenken haben werden, wenn wir das Schaffen und Wirken jenes großen Tonmeisters betrachten, der darum vielleicht nur dem deutschen Boden entzogen wurde, um, fern von den beengenden Einflüssen der Heimath, in der Fremde die ganze Tiefe und Fülle eines wahrhaft deutschen Gemüthes zu offenbaren. An dieser Stelle ergeht an uns die Frage: in welchem Verhältnisse steht Reinhard Keiser, dem wir uns wieder zuwenden, zu dem Dichter, dem er aus freier Wahl, ja, wie fast alle seine Zeitgenossen, mit Verehrung

sich gesellt hatte? Fassen wir das vor uns liegende Werk näher in das Auge, so kann uns nicht entgehen, daß — abgesehen von dem Wechsel des Epischen, Dramatischen und Lyrischen, den das Gedicht dem Tonkünstler bot und der es von jedem musikalischen Drama unterscheidet — die gewählten Darstellungsformen ganz dieselben sind, die in Keisers Opern jener Zeit uns begegnen. Das Werk enthält, außer einigen meist ganz kurz gehaltenen Chören, 31 Arien, deren dreizehn nur durch die, gewöhnlich ausdrucksvoll figurirte Grundstimme begleitet werden. Von diesen letzten haben nur drei das in jener Zeit beliebt werdende da Capo, die Wiederkehr des ersten Theiles der Arie nach einem kürzeren zweiten. Jene andere, ältere Form des da Capo kömmt hier nicht vor, wo zwei, höchstens drei Zeilen des Anfanges der Arie an deren Schlusse zu Abrundung des Ganzen abermals erscheinen, und nicht sowohl einen wiederkehrenden ersten Theil des Gesanges bilden, als nur in ähnlichen Wendungen auftreten. Der Arien mit Begleitung von Instrumenten sind achtzehn, und drei von diesen nähern sich den unbegleiteten dadurch, daß die Instrumente den Gang des Basses in der oberen Oktave wiederholen. Nur sieben dieser begleiteten Arien haben einen zweiten Theil, nach welchem der erste wiederkehrt; die Mehrzahl derselben, fünf, zeigen in jenem zweiten Theile nur einfache Baßbegleitung, und selbst bei den übrigen sind in ihm die Instrumente sparsamer angewendet als in dem ersten. Der in dem ersten Theile vorherrschenden Haupttonart wird, wenn sie eine weiche ist, gewöhnlich die entsprechende harte in dem 2ten entgegengesetzt; dieser schließt dann zuweilen in der Oberquinte des Havpttons und findet so den Rückweg zu demselben, oder er läßt auch am Schlusse den Gegensatz des verwandten Dur- und Molltons unvermittelt erklingen. Nur einigemale wird im zweiten Theile sofort die weiche Tonart der Oberquinte vernommen. Ist der Hauptton einer Arie von zwei Theilen dagegen ein harter — was unter den zehn dieser Art nur dreimal der Fall ist — so zeigt der zweite Theil die nächst verwandte Molltonart, auch wohl am Schlusse die der Oberterz des Haupttones. Sehen wir auf die angewendeten Tonarten, so haben die weichen das Übergewicht über die harten, auch kommen die in der älteren Tonkunst bereits üblichen häufiger vor als die erst durch die neuere eingeführten. Hiebei ist freilich zu erinnern, daß wir, von älteren Tonarten redend, allein die in der Vorzeit schon übliche Tonhöhe meinen und bei G, D, A moll, bei F, G und C dur nicht an das Dorische und Äolische denken oder an das Jonische und Mixolydische und deren Versetzungen; denn die abweichendste Behandlung unterscheidet, selbst bei solcher bedingten Übereinstimmung, allezeit die neueren Tonarten von den älteren. Aber auch unter den mit dieser Beschränkung zu verstehenden älteren Tonarten kommen Versetzungen vor, deren die Vorzeit seltener in der Notenschrift sich bediente, wie B und D dur, und wollen wir solche den neueren beirechnen, so werden diese ziemlich den älteren das Gleichgewicht halten. Durch Töne, die man früher nicht geübt, C moll, Es dur, A dur, H und F moll, wird allezeit etwas ganz Besonderes auszudrücken getrachtet; wir werden später deren Anwendung mit Mathesons Schilderungen zusammenhalten und zu zeigen versuchen, wie groß Keisers Einfluß gewesen auf diesen rüstigen Verfechter seiner Zeit und ihres Strebens. Unter den gebrauchten Taktarten steht zwar der sogenannte ganze oder Viervierteltakt voran und nächst ihm der Allabrevetakt, nur daß er nicht vier sondern nur zwei Minimen umfaßt; allein auch der 3/4-Takt ist angewendet und häufiger noch die Formen des triplirten Taktes, der Sechs- und Zwölfachtel-, der Sechsviertel-Takt. Weder die breitere Form des 3/2- noch die engere des 3/8- oder 2/4-Taktes kommen vor. Die Geige, die Flöte, das Hoboe, die Fagotten, auch die Bratschen sind als Soloinstrumente gebraucht, sie wirken aber bei

voller Begleitung ebenfalls mit und nie ohne Bedeutsamkeit; auch ist eine Laute für den Generalbaß einmal angewendet.

Schon diese allgemeine Übersicht der vorkommenden Kunstmittel und Formen zeigt, daß es dem Werke an Mannichfaltigkeit nicht fehle. Betrachten wir nun deren Gebrauch zunächst für eigenthümliche Bezeichnung der unmittelbaren Theilnehmer an der heiligen Begebenheit, so finden wir die Reden des Erlösers nicht durch eine besondere äußere Auszeichnung vor dem übrigen Theile des Werkes durchweg hervorgehoben. Sie erscheinen eben so oft in trockenem Recitativ als die Reden des Evangelisten und der aus seinem Berichte heraustretenden Personen; nur die bedeutungsvollsten, die Einsetzungsworte, prophetische Verkündungen, seine Worte am Kreuz, nähern sich mehr dem Gesange oder sind durch die Geigeninstrumente begleitet, geschweige denn jene Cantaten, welche der Dichter ihm in den Mund legt. Die ihm zugetheilten Arien sind durchgängig kurz und einfach gehalten, ohne einen zweiten Theil; der Gesang, von allem eitelen Schmucke frei, beschränkt sich auf die reine Darstellung des vorwaltenden Gefühles; die Deklamation ist untadelig, ja vortrefflich, wie fast überall durch das ganze Werk. Eine besondere Art der Färbung durch Wahl begleitender Instrumente hat Keiser allein dem Gebete Christi auf dem Ölberge gegeben. Über der hohen Baßstimme die er dem Erlöser zugetheilt, schweben die flüsternden Töne einer deutschen Flöte, und der Gesang wird durch eine Laute gestützt, mit welcher die gekneipten Saiten eines Violoncells einstimmend fortgehen. Für die Weihe des Brodes, welche die Geigen in Achtelnoten begleiten, ist die Tonart A moll gewählt; ehrbar und gelassen nennt sie Mattheson, und jener kurze, würdige, aber nicht ausgezeichnete Satz durfte ihm so erscheinen. Die Weihe des Kelches, recitativisch und mit vielem Nachdrucke behandelt, wird durch gezogene Töne der Geigeninstrumente begleitet*); G moll ist der Hauptton, und nach den verwandten Tönen Es dur, C moll, F und B dur wendet sich die Harmonie. Erscheint nun Mattheson die Grundtonart dieses Gesanges „als die schönste fast unter allen, ernst und anmuthsvoll", die von dort aus berührten anderen Töne klagend und voll Reinheit, lieblich und wehmuthsvoll, für die erhabensten Empfindungen geschickt, die Seele zu hohen Dingen erhebend; so dürfen wir kaum zweifeln, Keisers Behandlung dieser geheimnißvollen Weihe habe ihm vorgeschwebt, in der, zumal durch die angeführte Ordnung der Ausweichungen, etwas Ähnliches ausgedrückt wird. Der gewählte Grundton, der eine weiche Tonart beginnt (G moll), senkt sich herab zu seiner großen Unterterz, die mit ihm zusammenklingend die heitere Färbung einer harten Tonart gewährt (Es dur); tiefer dann sinkt er wieder um das zweite wohlklingende Tonverhältniß, durch das die Quinte sich aufbaut, die kleine Terz (nach C moll), und eine trübere Farbe gewinnt der Gesang; der doppelte Fall um zwei Quinten abwärts von dem neuen Grundtone (nach F und B dur), leiht ihm Ruhe und heiligen Ernst; von beiden vorübergehend berührten harten Tonarten wendet das Ganze leicht in den weichen Hauptton sich zurück, den mit dem letztvorhergehenden nächst verwandten. Dieser Hauptton endlich ist die nächste aufsteigende Stufe von dem Mittelpunkte des neueren Tonreiches (C dur), die erste, natürliche, sanfte Erhebung von dort aus; mit einem Anklange von Trauer durch die kleine Terz milde gefärbt, trägt er, als Einfassung des Ganzen, diesen Ton auf dasselbe über. Matthesons Schilderungen der

*) S. Beispiel 37 den hier erwähnten Satz und den ihm unmittelbar folgenden, auf den später Bezug genommen wird.

Tonarten, in seiner früheren, französirenden Sprache freilich oft seltsam ausgedrückt, bieten uns daher wahrhafte, lebendige Anschauungen. In C moll betet der Herr auf dem Ölberge; sein folgendes Selbstgespräch*), dessen Grundton Es dur ist, dessen Begleitung mit der bei Weihe des Kelches übereinstimmt, berührt den Ton C moll, kehrt zu dem Haupttone zurück, wendet sich dann nach G, nach F moll, As dur, zurück nach F moll, von wo aus der Übergang in den Hauptton wieder gefunden wird. Eine Mannichfaltigkeit von Ausweichungen drängt auf einen kurzen Raum sich zusammen; dennoch wird eine jede auf das Ungezwungenste eingeführt, und eine eigene Lieblichkeit erhalten sie durch den sanft und einfach dahingleitenden Fluß der lang austönenden Harmonie in der Begleitung. Auf solche Weise umgiebt Keiser nur die affektvollen Reden des Heilands und der Maria, und zeichnet so sie aus vor denen der übrigen mithandelnden Personen. Zweimal hat der Dichter den Herrn mit anderen Personen in der Absicht zusammengestellt, dem Tonkünstler zu zweistimmigem Gesange Veranlassung zu geben; doch hat dieser von Gelegenheiten solcher Art nicht Gebrauch gemacht, und die Reden des Erlösers allezeit als selbständigen Gesang behandelt. So, als sein Stillschweigen auf Pilatus' Fragen von dem Evangelisten berichtet worden, wendet die Tochter Zion sich an den Heiland mit den Worten:

Sprichst du denn auf dies Verklagen
Und das spöttische Befragen,
Ewigs Wort, kein einzig Wort?

Er antwortet:

Nein, ich will euch jetzo zeigen,
Wie ich wiederbring' mit Schweigen
Was ihr durch Geschwätz verlort!

Der Gesang ist als eine Arie von zwei Theilen behandelt, mit einfacher Baßbegleitung, im 12/8-Takt. Die Fragen der Tochter Zion sind in A moll, die Antwort des Herrn ist in C dur gesetzt, ganz für sich bestehend als 2ter Theil, nur in sofern mit dem ersten verbunden, daß ein Schluß in E moll dessen Wiederholung einleitet. Doch läßt Keiser in dem ersten Theile Jesum viermal die Frage der Tochter Zion durch ein kurzes „Nein" unterbrechen. — Ähnlich verfährt er bei dem Zusammentreffen des Erlösers und seiner Mutter auf seinem schweren letzten Gange**). Maria frägt den Sohn:

„Soll mein Kind, mein Leben sterben
Und vergießt mein Blut sein Blut?

Er antwortet:

Ja ich sterbe, dir zu gut,
Dir das Leben zu erwerben!"

---

*) S. Beispiel 39.
**) S. Beispiel 40.

Auch hier vereinen sich, oder wechseln die Stimmen nicht miteinander, Frage und Antwort stehen selbständig gegenüber, wenn auch nicht ein erster und zweiter Theil mit Bestimmtheit unterschieden wird. Doch unterbricht, ähnlich wie bei dem Gespräche des Heilandes mit der Tochter Zion, hier ein „ja ja!" viermal die Frage der bekümmerten Mutter.

Bei den affektvollsten Stellen fanden wir (dem Vorigen zufolge) meist solche Tonarten angewendet, welche der früheren Tonkunst fremd waren, und immer zeigten sie, theils als Grundtöne, theils in ihrer gegenseitigen Beziehung, sich mit Bedeutsamkeit eingeführt. So mußten sie allerdings den Zeitgenossen des Meisters als eine neue Offenbarung erscheinen, und wohl durfte Mattheson fragen, wenn ihm in den Tonarten C und F moll, Es dur rc. so Eindringliches gesungen wurde, voll von dem empfangenen Eindrucke: „es weise mir doch einer ex antiquorum silentio, was dieses vor ein modus sey?" oder: „hier stehet der Alten Verstand ganz stille." Aber dennoch ist ihm entgangen, daß Keiser an vier Stellen, nicht ohne Bedeutsamkeit, eine der alten Tonkunst eigenthümliche Fortschreitung angewendet hat; eine solche, die, am rechten Orte gebraucht, von der größesten Wirksamkeit ist, und deshalb auch in der neueren Tonkunst fast als einziges Erbtheil ihrer Vorzeit sich eingebürgert findet. Wir meinen den phrygischen Tonschluß, bei dem der Baß um eine kleine Sekunde (einen Halbton) abwärts schreitet, der Akkord der großen Sechste und der harte Dreiklang auf dieser Grundlage einander folgen, während die Oberstimme um eine große Sekunde (einen ganzen Ton) aufwärts geht.

Dieser alterthümliche Schlußfall leitet zweimal (in dem Berichte des Evangelisten) die Weihe des Brodes und des Kelches ein, das tiefste Geheimniß des Glaubens; er geht dem Gesange voran, in welchem Petrus seine herbe Reue ausspricht über die Verleugnung seines Herrn und Meisters, er folgt der verzweifelten Rede, womit Judas den Donner auf sein schuldiges Haupt herabruft; der Heiland selber schließt am Kreuze mit ihm sein schmerzliches: Eli, eli, lama asabthani*). Wollen wir auch nicht behaupten, Keiser sei in allen diesen Fällen mit Bestimmtheit sich bewußt gewesen, im Sinne der Vorzeit zu bilden, so dürfen wir doch eine lebendige Berührung mit derselben darin nicht verkennen, zumal die Orte, wo wir diese Fortschreitungen antreffen, nicht geeigneter seyn konnten für sie.

Nächst dem Herrn und seiner Mutter treten Petrus und Judas selbständig hervor in Cantaten oder Soliloquien. Sind nun auch dergleichen der Tochter Zion als betrachtender, allegorischer Person noch häufiger zugetheilt, so werden jene beiden Jünger als Mithandelnde bei der Leidensgeschichte doch darin ausgezeichnet, daß nur ihre Reden durch Instrumente begleitet sind. Nicht zwar wie jene des Herrn und seiner Mutter durch einfache, ohne Unterbrechung forttönende vierstimmige Harmonie, sondern passende, ihrer leidenschaftlichen Bewegung angemessene Vor- und Zwischenspiele, wodurch sie freilich den Opernscenen ähnlich werden. Die Betonung ist überall musterhaft, die Modulation reich und nachdrücklich, und (zumal bei Petri Buße)**) sind auch hier meist Tonarten angewendet, welche die frühere Zeit nicht übte. Das begleitete Recitativ des reuigen Sünders beginnt in C moll, wendet sich nach F moll, schwebt zwischen G und B moll, erreicht dann Es und G moll,

*) S. Beispiel 41.

**) S. Beispiel 42.

As dur und endet mit einem phrygischen Tonschlusse auf der Oberquinte in C moll; seine Arie stellt in ihren beiden Theilen die Tonarten F moll und As dur gegenüber; der Ausdruck düstern, tiefen Seelenleidens, den Mattheson der ersten beider Tonarten nachrühmt, wird durch die Bratschenbegleitung, der sich 2 Flöten in der höheren Oktave gesellen, noch erhöht. Judas' Recitativ freilich bewegt sich meist in früher schon gebräuchlichen Grundtönen, seine Arie zeigt die Tonart G moll, doch scheint hier eben der Meister weniger die Tonart, als lebhafte Deklamation, rauschende, bald dahinstürmende, bald zwischen den Gesang hinzitternde Begleitung, Reihen von Mißklängen ꝛc. als wirksame Kunstmittel angesehen, und die Tonart nur gewählt zu haben, weil sie für die Tenorstimme ihm einen bequemen Umfang gewährte.

Unter den allegorischen Personen dieses Oratoriums ist die Tochter Zion (für eine Sängerin mit hoher Sopranstimme geschrieben) mit besonderer Vorliebe behandelt. Des Meisters entschiedene, auf seiner ganzen Sinnesweise gegründete Hinneigung zu dem Anmuthigen, Zarten, Gefühlvollen, fand hier die meiste Befriedigung. Höchst lieblich sind die meisten durch den bloßen Baß begleiteten Arien, vor allen die Betrachtungen der Tochter Zion über das Abendmahl, die Hingebung des Herrn an seine Gläubigen*). Lebhafter Ausdruck des Mitleidens, schüchternen, zarten Lauschens, ist ihrer Arie aufgeprägt, mit der sie, den Klagetönen des Herrn auf dem Ölberge horchend, ihr bewegtes Herz anredet. Sie vergleicht später die Blutstropfen auf der Stirne des dornengekrönten Erlösers den Rosen; dazu tönt ein aufwärts sich wiegender, selten schrittweise fortgehender Baß, in welchem, wenige melodische Stellen ausgenommen, volle Zusammenklänge der Geigen, abgebrochen, Seufzern gleich, hineinrufen. Ihr kurzer, schmelzender Gesang führt uns auf die natürlichste Weise aus der Haupttonart (A dur) durch deren nächstverwandte im Aufsteigen (E dur) nach H moll, dann G dur und in den Hauptton zurück**). Diesen Hauptton hält Mattheson (seinen Schilderungen zufolge), wenn er auch glänzend sei, doch für den Ausdruck der Bekümmerniß wohl geeignet, E dur für höchste leidenschaftliche Liebe und Trauer, H moll für Trübsinn und Unlust; G dur erscheint ihm einschmeichelnd, liebevoll, und in der That, von allen diesen Gefühlen liegt etwas in den Worten unseres Dichters, in den Tönen seines Genossen. In mildem Aufschwunge erhebt sich der Gesang zu der Tonart, die im Vergleiche mit dem Mittelpunkte des Tonreiches der Neueren, C, als die glänzendste unter allen uns erschien (E dur); er schwingt in gleichem Aufstreben sich hin zu derjenigen, deren Grundton H, einen herben Mißklang bildet gegen jenen Mittelpunkt, aber mit der kleinen, ihren herben Ausdruck mehr noch trübenden Terz; sinkt milde zurück in die Tonart, die auf der großen Unterterz der zuletztberührten sich aufbaut, G dur, und kehrt dann, durch zwei Stufen harmonischer Verwandtschaft aufwärts steigend, in den Grundton A zurück. Beachten wir nun dabei, daß alle jene Ausweichungen zu A dur in demselben Verhältnisse stehen als G dur, D moll, B dur zu C und daß durch diese Beziehung zu ihrem Hauptttone etwas von der Farbe jener Tonarten auf sie übertragen wird, unbeschadet der Färbung, die sie durch jenen allgemeinen Mittelpunkt selbständig empfangen; so erscheint auch hier Mattheson in seinem Preise, in seiner Vorliebe für die Tonkunst seiner Tage und ihren lebhaften Ausdruck gerechtfertigt, der durch wohlgewählte Begleitung des Gesanges noch erhöht wird. Auch
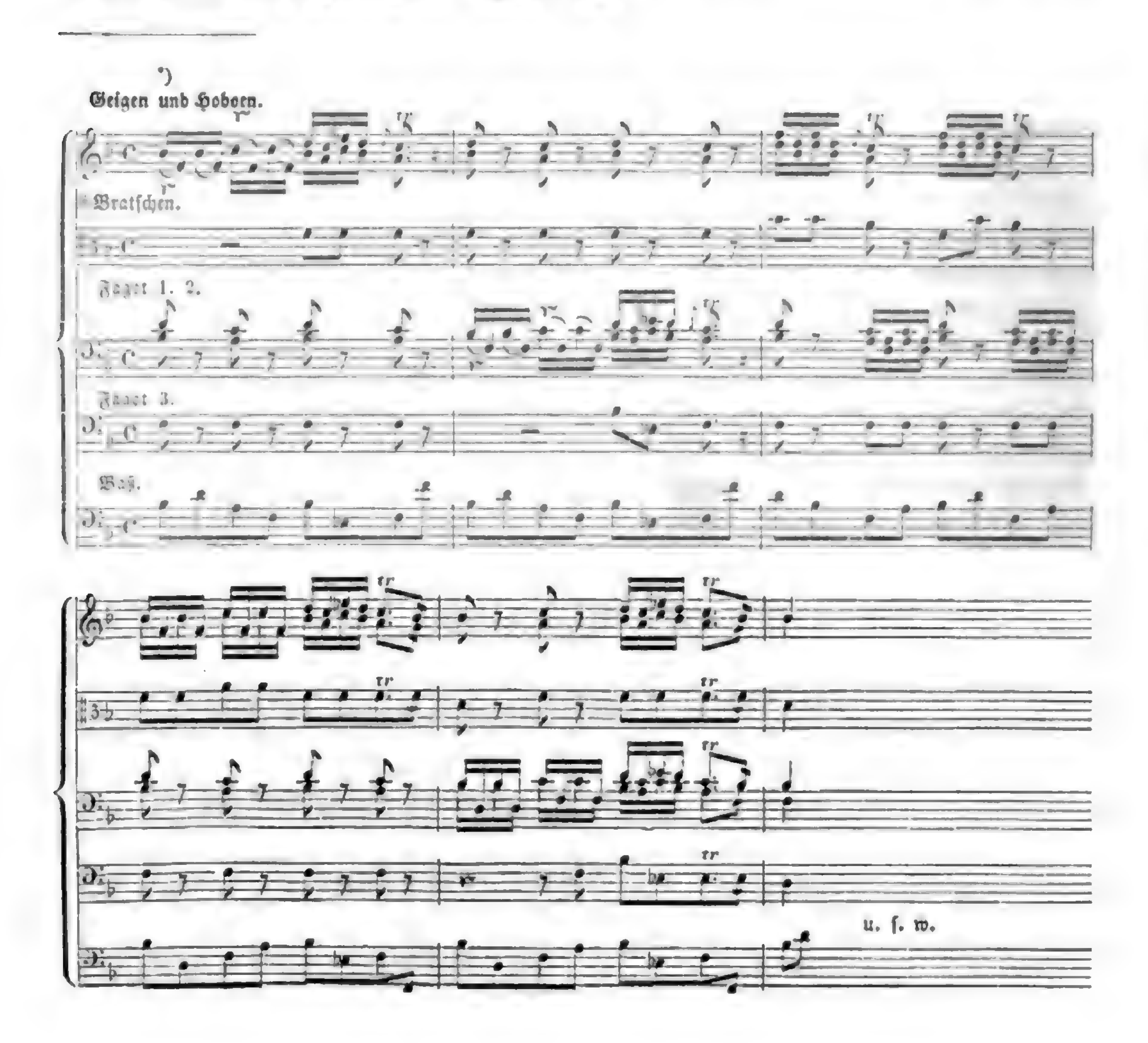
---

*) S. Beispiel 37.

**) S. Beispiel 43.

auf diese hat der Meister überall nicht minderen Fleiß gewendet als auf die Modulation. Als der Herr den Weg antritt nach Golgatha, fordert die Tochter Zion die gläubigen Seelen auf, ihr dahin zu folgen, und dem, ihren Gesang vollstimmig unterbrechenden Rufe: „Wohin?" antwortet sie: „nach Golgatha!" Einen sich drängenden, dem Liebesrufe folgenden Schwarm hat der Meister in dieser (vielleicht am vollsten in dem gesammten Werke begleiteten) Arie malen wollen*) und dieses Bild ist ihm wohlgelungen. Außer den vier Saiteninstrumenten hat er zwei Hoboen angewendet, welche den Geigen sich anschließen; diesen höheren Instrumenten und der Bratsche tritt ein Chor von drei Fagotten entgegen. In beiden einzelnen Chören folgt bald eine einzelne Stimme der anderen nachahmend in abwärts gewendeten Rauschern, bald ein Chor dem andern, bald vereinigen sich beide, während ein bewegter, nun schritt-, nun sprungweise fortgehender Baß bis zum Schlusse ruhelos fortstürmt; das Eilen, Drängen, sich treffen, von einander getrennt werden, sich wiederfinden, wird auf das Anschaulichste in dieser Begleitung uns vergegenwärtigt.

---

*)



Ein Bild anderer Art gewährt uns eine Arie nahe dem Schlusse. Der Evangelist hat verkündet: „Drauf neiget er sein Haupt." Nun frägt die Tochter Zion:

> Sind meiner Seelen tiefe Wunden*)
> Durch deine Wunden nun verbunden?
> Kann ich durch deine Qual und Sterben
> Nunmehr das Paradies erwerben?
> Ist aller Welt Erlösung nah?

Eine gläubige Seele fährt fort:

> Dies sind der Tochter Zion Fragen;
> Weil Jesus nun nichts kann vor Schmerzen sagen,
> So neiget er sein Haupt und winket ja.

Ein abwärts gewendeter, kurzer, melodischer Satz der Violen, als Vorspiel das Ganze beginnend, als Zwischenspiel einer jeden von jenen Fragen folgend, bald freundlicher in der harten, trüber bald in der weichen Tonart erklingend, bildet das sanfte Neigen eines lieblich, huldreich winkenden Hauptes auf anmuthige Weise ab. Daß das Bild des gekreuzigten, des schmachvoll gepeinigten Erlösers milde mehr als in der vollen Herbheit erscheine, mit welcher der Dichter es hingestellt hat, lag in dem weichen, zärtlichen Gefühle des Tonmeisters, wie er denn manche solcher zuvor mitgetheilten Bilder des Dichters weggelassen hat, die es verletzen mochten, zumal jene Regenbogen-Arie.
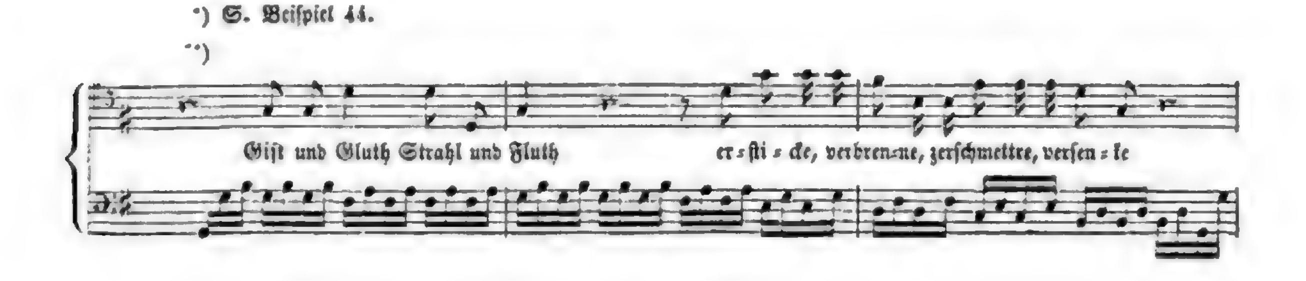
Aber eben jenes weiche Gefühl hat ihn denn auch weniger glücklich seyn lassen in der Darstellung edeln Zornes, aufopfernden Muthes, strafenden Ernstes. Lebhafter Ausdruck, richtige, nachdrückliche Deklamation, oft glückliche Erfindung in den Begleitungsfiguren standen ihm zu Gebote, aber zu kraftvollem Gesange weiß er selten sich zu erheben.

Petrus wüthet gegen die Söldner, die den Herrn ergreifen; plötzlich erscheinende, beschleunigte, daktylische Rhythmen beleben seinen Gesang, rauschende Geigenbegleitung erhöht den Ausdruck bewegten Gefühls; aber ein großartiges Bild wird uns nicht gewährt**). Der von dem Herrn selber zur Ruhe verwiesene Jünger ruft den Kriegsknechten nach:
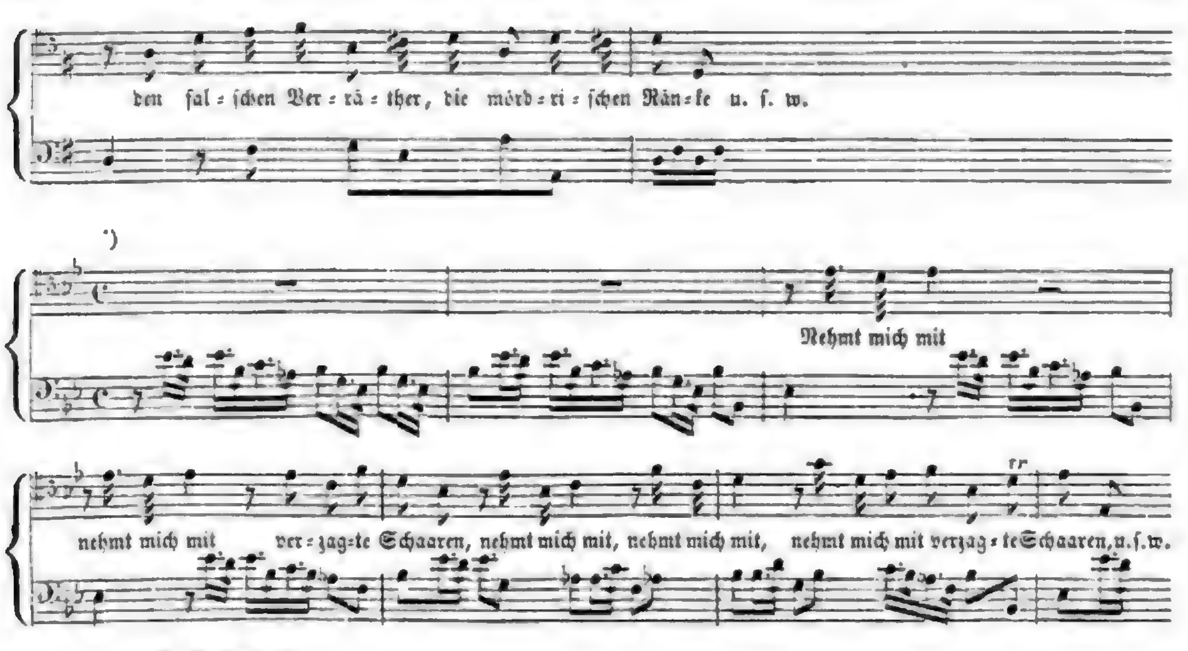
---

*) S. Beispiel 44.

**)



Nehmt mich mit verzagte Schaaren,
Hier ist Petrus ohne Schwert,
Laßt, was Jesu widerfährt,
Mir auch widerfahren ꝛc.*).

aber der Ausdruck dieser Worte ist mehr sanft und bittend in den höchsten Tönen des Tenors, als entschieden, entschlossen; nur ein Baß, in punktirten Sechzehntheilen, läßt zu dem Gesange sich hören, eine Form der Begleitung, wie sie häufig in Händels Opern und Oratorien vorkömmt, meist zu Darstellung zarter Liebe und Sehnsucht, wie in dem allbekannten: „Töne sanft, du lydisch Brautlied.“ Selbst Petrus' lebhafte Selbstanklage, Selbstverwerfung, trägt mehr das Gepräge weicher Trauer als tiefen, herzdurchschneidenden Schmerzens; sein reuiges Gebet ist sanfte innige Bitte mehr als ernste, heilige Andacht. So auch die Gesänge der Tochter Zion, mit denen sie warnend, ja strafend die Handlung unterbricht. Allezeit nehmen wir einzelne glückliche Züge darin wahr, nirgend befriedigt uns das Ganze der Ausführung. Nach Judas' Verzweiflung mahnt die Tochter Zion den verstockten Sünder an die keimende Vergeltung**); nur der Baß begleitet diesen ihren Gesang, doch ist die Figur die ihm als Vorspiel dient und sich ihm fortdauernd gesellt, höchst glücklich erfunden. Bewegte Sechzehntheilgänge erheben sich sprungweise dreimal zu dem hohen d des Basses, der Oberoktave des Grundtons, verweilen auf diesem Tone und wenden zuletzt sich stufenweise abwärts; eine strafend erhobene, dann nach dem Abgrund deutende Hand stellen sie uns lebhaft dar; aber bedeutungslos schwebt der Gesang über ihnen, denn weder die Kunst der harmonischen Entfaltung noch Verflechtung verschiedener Gesangsweisen war dem Künstler gewährt. Weniger nachdrücklich noch zürnt die Tochter Zion gegen die sündige Welt, die Urheberin der herben Leiden des Herrn, gegen den Knecht des



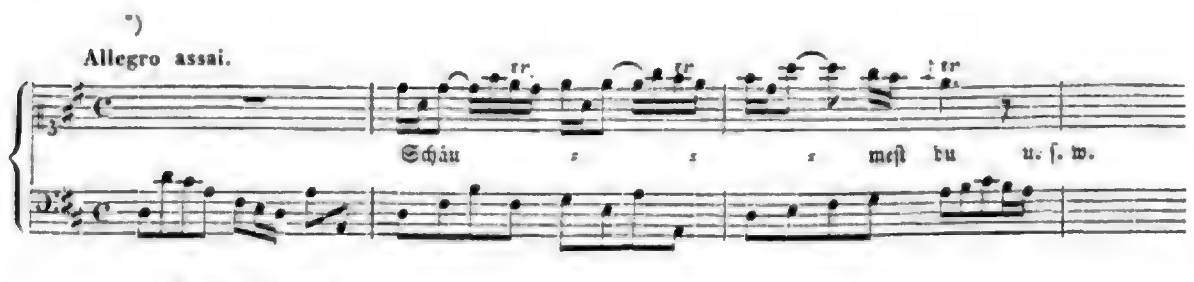
**) S. Beispiel 45.

des Hohenpriesters, der die Hand frech gegen ihn erhebt, gegen die ihn verspeienden Söldner, wo ihr Gesang zu den Worten: „Schäumest du o Schaum der Welt" mit einer kleinlichen Wortmalerei beginnt*). Auch die der gläubigen Seele (die bald als eine Diskant-, bald eine Tenor- oder Baßstimme auftritt) zugetheilten Gesänge sind, wenn zarten Inhalts, durchgehends am glücklichsten gelungen. Schon zuvor gedachten wir jenes Wechselgesanges zwischen der Tochter Zion und einer gläubigen Seele, wo jene den gekreuzigten Erlöser, bangend um ihre Seeligkeit, befragt, diese ihr sein huldreiches Winken deutet; zu den anmuthigsten Stellen des Ganzen gehört auch ein Gesang einer Tenorstimme (als gläubige Seele bezeichnet) zu einer einfachen, dieselbe Figur stätig, doch zwanglos festhaltenden Baßbegleitung. Er schließt sich an die Worte des Herrn am Kreuze: „Mich dürstet" und spricht freudig aus: Bei allen Plagen und Schmerzen schwieg Jesus; jetzt öffnet er die Lippen, zu bekennen, daß ihn nach der Seeligkeit des Sünders dürste**).

Wir haben bei den Arien, welche das besprochene Werk enthält, länger verweilt, in der Überzeugung, daß in ihnen der Kern des Ganzen enthalten sei. Denn die in die Handlung lebendig eingreifenden Chöre sind, schon ihrer Bestimmung zufolge, meist nur kurz gehalten; dem Meister aber war es nicht verliehen, auch bei so geringem Umfange ihnen Bedeutung zu geben und Nachdruck. Für den Chor der Jünger gleich zu Anfange: „Wir alle, wir wollen dich nie verlassen, dich ewig lieben," ist der wiegende Schritt des 12/8-Taktes gewählt, wenig geeignet für eine Versicherung unwandelbarer Treue in so ernster Stunde, und kaum wird diese Wahl vergütet durch die in den einzelnen Stimmen, mit Ausnahme des Basses, öfter vorkommende Betonung des Wortes „ewig" durch lang gehaltene Noten, während die anderen Stimmen lebhafte Triolengänge dagegen ausführen. Ziemlich durchsichtig sind die ohnehin anstößigen Chöre der Kriegsknechte, und da Keiser bei ihnen alle Stimmen, den Sopran zumal, durchweg ihre höchsten Töne anschlagen läßt, so wird das dadurch nur lautere Geschrei der frechen Rotte noch weniger erklärlich, da ja der Herr sich freiwillig in ihre Hände giebt. Die Klage, dann die beschleunigte Eile der bestürzten Jünger, mit der sie fliehend dahinstürmen, würde einem Opernchore wohl geziemt haben, hier zieht sie die heilige Begebenheit herab auf das Gebiet einer theatralischen Vorstellung. Dem Chore des jüdischen Volks, das dem Pilatus zuruft:
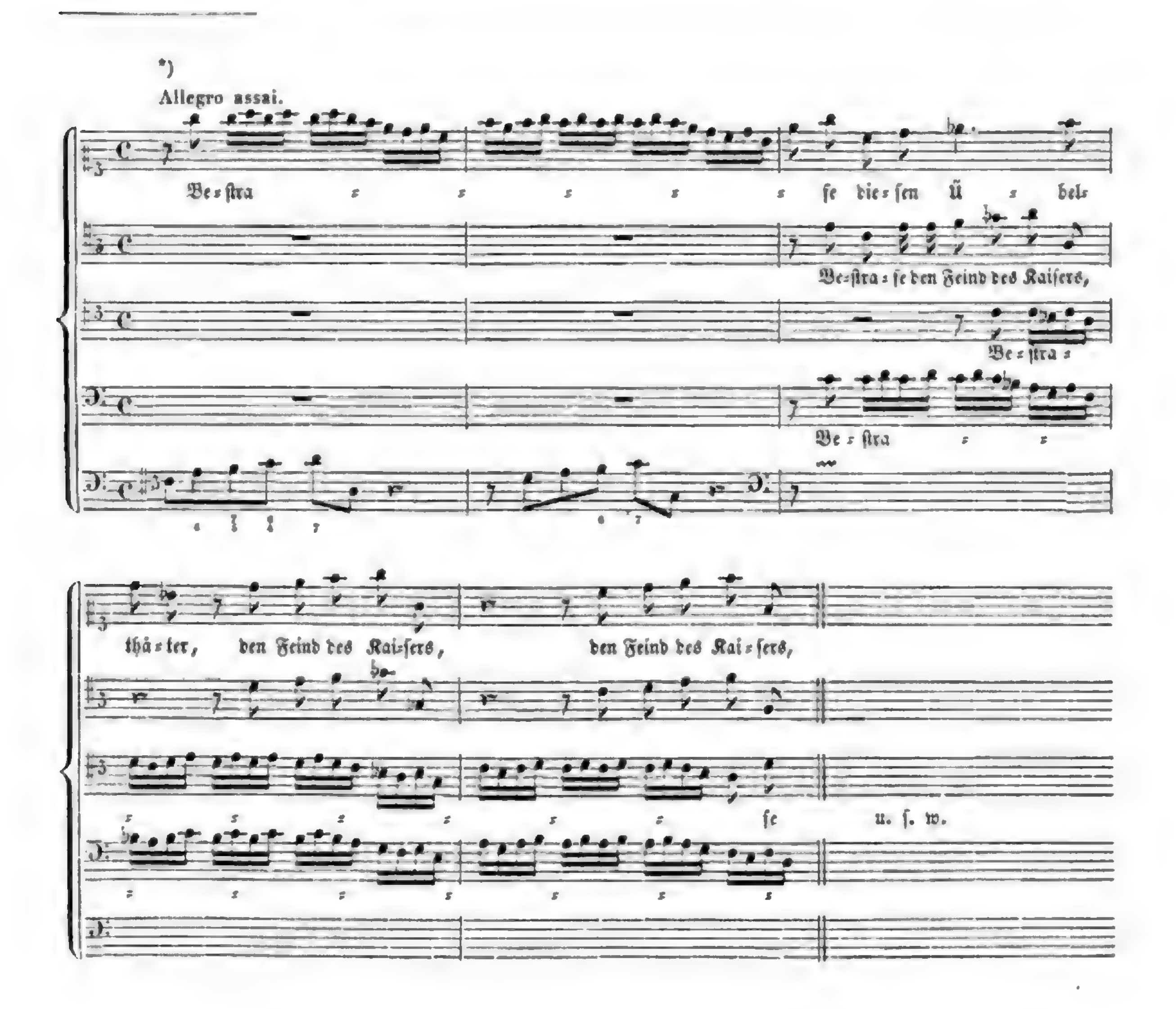
---

*)



**) S. Beispiel 46.

Bestrafe diesen Übelthäter*),
Den Feind des Kaisers, den Verräther!

sehen wir leicht an, der Meister habe in ihm die rollenden Töne der Wuth, das heftig heischende, dazwischen rufende Geschrei wilden Hasses darstellen wollen; die Gegenüberstellung solcher Gegensätze in einem harmonischen Gebäude von geringem Umfange erfordert indeß größere Gewandtheit in Verflechtung, Versetzung, Verwechslung der Stimmen als der flüchtig und leichthin arbeitende Keiser besaß. Ähnlich verhält es sich mit dem Chore:
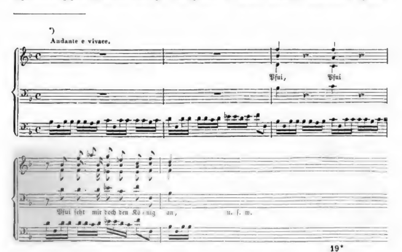
*)



„Pfui, seht mir doch den König an! *)
Bist du ein solcher Wundermann,
So steig' herab vom Kreutz,
So hilf dir selbst und uns,
So wissen wir's gewiß!

Das kurze einleitende Vorspiel des Basses, das als stätige Begleitungsfigur durch das Ganze sich hinzieht, drückt in seinen schnell nach einander anschlagenden, herabgreifenden, stufenweise hinaufrauschenden Sechzehntheilen Spott und Hohn glücklich aus, am härtesten zu Anfange, wo es in der Unterstimme ohne alle andere Begleitung erscheint; denn wo als Nachspiel es endlich das Ganze wiederum beschließt, greifen rasch einfallende Accorde der Geigen wirkungsvoll ein. Allein der Gesang der auf diese Grundlage sich aufbaut, obgleich in seinen einzelnen Theilen wohl erfunden und richtig deklamirt, ist doch leer und durchsichtig und die öftere, unbequeme Höhe der äußersten Stimmen mißlautend; nur durch die Annahme einer bedeutend tieferen Stimmung als unsere gegenwärtige können wir sie einigermaaßen rechtfertigen.

Bemerkenswerth endlich, wiewohl nicht lobwürdig, erscheint Keisers Behandlung des Chorals in diesem Oratorium. Sie erwuchs ohne Zweifel aus seiner Ansicht von der ganzen Gattung, denn in allen seinen Oratorien, soweit sie mir bekannt geworden, ist er auf gleiche Weise verfahren. Jene Ansicht aber bethätigt sich als dieselbe, die um sechzehn Jahre später Mattheson mit so vielem Eifer aussprach. Der Choral war, wie Jenem, so auch Keiser, dem Glanze und der Mannichfaltigkeit der Figuralmusik gegenüber, ein nur Geringes, Untergeordnetes, bei dem künstlichen Lobe Gottes eigentlich

*)



nur Geduldetes; sollte er zu der Würde des dafür allein klüglich Erfundenen emporgehoben werden, so mußte der Meister Alles aufwenden, ihn figurirend umzugestalten. Freilich war dem Choral um die Zeit seiner früheren Blüte keineswegs jener gleichmäßige, alle Mannichfaltigkeit ausschließende, einförmige Schritt eigen gewesen, den Mattheson geringschätzig ihm beimißt. Einer zwiefachen Quelle entströmt, dem alten Kirchengesange, dem Volksliede, theilte er Anfangs die rhythmische Mannichfaltigkeit, welche (ächten alten Quellen zufolge) diesem eignete, trug sie über auf das von jenem Entlehnte. Ja, wird doch selbst jenem von gründlichen Forschern auf seinem Gebiete eine ursprüngliche numerische Fülle beigemessen, gestehen sie auch, daß — einige Überlieferungen in der päpstlichen Capelle ausgenommen — dieselbe bereits gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts verloren gewesen sei. Ein reiches, eigenthümliches Leben der gesammten Gattung würde Keiser in neuer Frische melodisch hervorgerufen haben, hätte wahre Liebe zur Vorzeit ihn durchdrungen; durch harmonische Entfaltung hätte dieses Leben eine innere Tiefe in neuem Glanze ihm offenbart, wäre er fähig gewesen, sie zu ahnden. Aber der galante Tonkünstler dachte bei der Vorzeit nur an Rost, an bäurische Unzierlichkeit, die seine Gegenwart glücklich abgethan und geglättet; sein leichtes, genußliebendes Wesen verschloß sein Auge jenen reichen Schätzen der Harmonie, die sein großer Zeitgenosse, Joh. Seb. Bach, später eben in dem Chorale zu Tage förderte. So blieb denn für seinen Zweck, den Choralgesang der Figuralmusik zu nähern, ihm nur ein Mittel, ihn modisch zierlich aufzustutzen. Dieser Putz wird ihm oft durch die einem Chorale unmittelbar vorangehende Arie bedingt. In einem anmuthigen Gesange im $^6/_8$-Takte hat die Tochter Zion die Freundlichkeit des Herrn gepriesen, der im Abendmahle seinen Gläubigen sich hingebe: der folgende Choral muß nun, damit in Übereinstimmung, im $^6/_4$-Takte sich wiegen, der Baß schlägt die Taktheile dazu an, der trochäische Fortschritt der Oberstimme erhöht die schaukelnde Bewegung, und doch ist tiefe, heilige Sehnsucht ausgesprochen in dem so behandelten Verse des Kirchenliedes, der auf die Arie folgt:

„Ach wie hungert mein Gemüthe*),
Menschenfreund, nach deiner Güte!
Ach wie pfleg' ich oft mit Thränen
Mich nach dieser Kost zu sehnen!

Auf Petrus' Buße folgt der Vers:

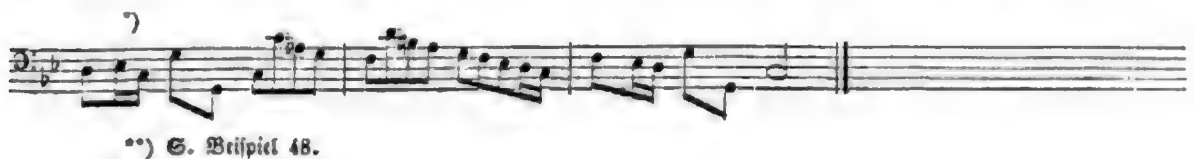
Ach Gott und Herr!**)
Wie groß und schwer
Sind mein' begangne Sünden &c.

Keiser hat seine Melodie nach Es dur (um eine kleine Terz) hinaufgerückt und giebt ihr so eine helle, weder den Worten noch der ganzen Stellung dieses Verses angemessene Färbung. Nur verbrämend,

*) S. Beispiel 38.
**) S. Beispiel 47.

auftragend, sind Oberstimme und Mittelstimmen figurirt; der in Achteln durchhin fortschreitende Baß, der vielleicht nur die Bewegung der Grundstimme der vorangehenden Arie fortsetzen soll*), giebt dem Ganzen eine Raschheit, die eben so wenig als der aufgetragene Schmuck dem Ausdrucke inniger Zerknirschung des Herzens geziemt. Nicht anders ist die Behandlung des Chorals „O Traurigkeit, o Herzeleid"**), mit dessen drittem Verse die christliche Kirche ihre Schuld an dem herben Tode des gekreuzigten Erlösers beklagt. Die Melodie ist nach C moll, auf ganz unangemessene Höhe hinaufgerückt, durch allerlei Zierrath aufgeputzt, von einem bewegten Basse begleitet, der durch Weglassung des ersten und fünften Taktgliedes (der Achtel des den Gesang regelnden ⁴⁄₄-Takts) dem frommen Liede eine Unruhe mittheilt, die dem Gefühle tiefer demüthiger Bewegung widerspricht. Am mindesten befriedigen die beiden Verse des Liedes „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"***), die zu Ende des Ganzen erscheinen. Auch hier ist der Gesang höher hinaufgeschraubt, der hüpfende Schritt des ⁶⁄₈-Taktes (seiner ursprünglichen Gestalt ganz fremd) ihm äußerlich aufgeprägt, ein bewegter Baß schlägt durchhin die Takttheile an. Umbildungen solcher Art, der verschiedensten Anlässe ungeachtet fast allezeit nach einer stehenden Form gemodelt, konnten dem Umgeformten kaum einige Bedeutsamkeit gewähren, ja, sie mußten die ursprüngliche durch seltsam aufgedrungenen Schmuck vernichten. Ihrer Vorzeit entfremdet, verachteten — es ist außer Zweifel — so Keiser als Mattheson, wenn auch nicht den Inhalt frommer Kirchenlieder, doch ihre kirchlichen Weisen, die nur für den Mund Ungelehrter bei dem Lobe Gottes ihnen geeignet schienen, die der galante Tonsetzer, ehe er sie in die vornehme Gesellschaft zierlich geschmückter Tonstücke einführen dürfe, erst geziemend umkleiden müsse. Zu „kurren und zu murren" — nach dem Ausdrucke seines Freundes und Verehrers — hat Keiser sich wohl gehütet, aber in das „Stutzen und Putzen" ist er dagegen verfallen. Nicht aber glaube man, daß ein ruhiger, gemessener Vortrag für diese Art der Behandlung des Chorales gehöre, ihren Werth erst erkennen lasse; er wird durch sie vielmehr geradehin ausgeschlossen. Denn die harmonische Unbedeutendheit dieser Choräle, ja, empfindliche Härten, widerstreben einem breiten Vortrage; ein rascher, gedrängter wird durch den Gang des Basses, die Verbrämungen der Oberstimme vielmehr auf das Bestimmteste geboten.

Ein zweites Oratorium, der ganzen Behandlung zufolge wohl nach 1728 komponirt, seit Keisers Antritt seines kirchlichen Amtes am Hamburger Dome, trägt ganz das Gepräge seiner späteren Opern. Es ist überschrieben „der siegende David," das Werk eines unbekannten Dichters, und dramatisch abgefaßt. Wahrscheinlich ward es am Palmsonntage, vielleicht auch am ersten Advent, in zwei Theilen vor und nach der Predigt aufgeführt: darauf deuten das gegen den Schluß öfter wiederkehrende Hosianna, und die Betrachtungen, mit denen eine gläubige, gottliebende, andächtige Seele die Handlung unterbrechen. Diese beginnt mit der Noth Israels, der höhnenden Pralerei Goliaths. David erscheint, hört den Preis nennen, der dem Besieger des frechen Riesen verheißen ist:



**) S. Beispiel 48.

***) S. Beispiel 49.

„Wer ihn erwürgen kann
Den wählet Saul zu seinem Tochtermann“

stellt sich als Kämpfer und bleibt aller Verweise und Abmahnungen ungeachtet bei seinem kühnen Vorsatze. Einen Löwen und Bären, die zugleich in seine Heerde gedrungen, habe er mit seinen Händen erwürgt, sagt er

Warum sollt' ich nun den Streit
Nicht mit einem Menschen wagen?

Saul ist überzeugt, er ruft auf zum Kampfe, und eine gläubige Seele tritt jetzt zum erstenmale hervor, die geistliche Bedeutung auszusprechen; denn freilich hatte David zuvor von seiner eignen Kraft mehr als von seinem Gottvertrauen geredet. Sie wünscht im Kampfe mit dem Satan durch Gottes Harnisch angethan zu seyn:

Es rüste sich wider mich Teufel und Welt,
Ich ziehe mit Jesu doch muthig ins Feld;
Mir werden unfehlbar den Siegskranz verschaffen
Der christlichen Ritterschaft geistliche Waffen,
Mein Führer ist Jesus, der tapferste Held!

Aber Sauls Panzer ist dem jungen Kämpfer doch unbequem gewesen, er legt ihn ab und tritt, nur mit der Schleuder bewaffnet, dem Riesen entgegen. Philister und Israeliten, Goliath und David fordern einander gegenseitig heraus; dieser redet:

Poche, schnarche, rase, wüthe,
Mein gelassenes Gemüthe
Treibt mit deinem Drohen Scherz.
Deinen Frevel zu bestrafen
Brauch' ich anders keine Waffen
Als ein unverzagtes Herz.

Eine gottliebende Seele fragt:

Hast du, mein Heiland, nicht auch so gesiegt,
Als dich in jener Nacht die große Schaar bekriegt?

Der Unbewaffnete siegte über die Bewaffneten, der treue Hirt über den Löwen:

Mein Hirt Immanuel
Der Held in Israel
Hat obgesiegt;

Mit einem Blicke
Schlug er zurücke
Die ihn bekriegt.

Den Fall Goliaths, den Sieg Davids erzählt Abner. Sonderbar freilich müssen wir es finden, daß David, der zuvor sich gerühmt, dem Löwen, dem Räuber seines Schaafs, mit den Händen den Rachen aufgerissen zu haben, nun

— „fängt an zu sägen und zu schneiden
Dieweil ihm noch die rechte Kraft gebricht
Den ungestalten Kopf auf einmal abzuhauen.

Die Philister fliehen heulend, jauchzend setzen die Israeliten nach: Jonathan schließt mit David den ewigen Freundschaftsbund:

„So hast du dich zu mir, mein Heiland, auch gekehrt
Und mich zu deinem Freund' erkoren rc.

singt die gläubige Seele, und die christliche Gemeine fällt ein mit dem 3ten Verse des Liedes: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern

„Geuß sehr tief in mein Herz hinein
Du heller Jaspis und Rubin
Die Flamme deiner Liebe rc.

Nun nahet auch „das israelitische Frauenzimmer" den Sieger anzusingen, mit dem bekannten Preise, daß Saul tausend, er aber zehntausend geschlagen. Die gottliebende Seele greift die Erinnerung auf an die Zukunft, an den Einzug des Erlösers in Jerusalem, sie fühlt sich gedrungen, dem Nahenden ein Hosianna entgegenzurufen:

„Ihr Seelen, erweitert die Thore der Herzen,
Der König der Ehren ziehet ein."

Aber die Töne jubelnden Empfanges lauten übel in Sauls Ohre, Schwermuth kömmt über ihn, die sich zur Wuth steigert; der Sieger kommt, durch Saitenspiel und Gesang sie zu zähmen, mit dem 2ten und 3ten Verse des 13ten Psalms:

„Wie lange Herr, wie lange,
Verbirgst du dich vor mir?
Wie lange wilt du mich vergessen?
Soll mir die Angst das Herz abfressen?
Meine Seel' erschrickt vor dir!

Noch viele Trostworte aus den Psalmen werden zusammengewoben in den folgenden Gesängen, allein sie treffen nicht das Herz des schwermüthigen, wuthentflammten Königs; er schleudert den Spieß ohne David zu treffen, und mit dieser That wilden Grimmes schließt die Handlung. Wie Jesu Wort Trost und Heil sei in Schwermuth, bekräftigt die gottliebende Seele:

Hör' ich bei andachtvollem Singen
Die Harfe deines Worts erklingen,
So ficht mich keine Schwermuth an.

Drum dank' ich dir, o süßes Leben
Daß du mir einen Sinn gegeben,
Der die Musik nicht hassen kann.

Dieser Gesang endlich leitet den Schlußchoral ein, den sechsten Vers des schon zuvor angeführten Kirchenliedes:

„Zwinget die Saiten in Cythara
Und laßt die süße Musica
Gantz freudenreich erschallen!“ ꝛc.

Wie die geistliche Bedeutung dieser Geschichte eingeprägt worden, sollte auch (so scheint es) die edelste Gabe Gottes, die Tonkunst, vertheidigt werden gegen ihre Verächter, die Verfolger der endlich gefundenen besten Compositionsart, dadurch man den Herrn klüglich lobe. Denn war sie auch eben hier unwirksam gewesen, so hatte doch ihre Macht nur gegen ein grollendes, neidisches Herz nichts vermocht; ein solches also müssen alle besitzen, die sie verachten. Nicht unwahrscheinlich daher mag dieses Oratorium in die Zeit des lebhaft entzündeten Streites über die rechte Art kirchlicher Tonkunst gesetzt werden, wie denn in jener Zeit man gern allerlei Beziehungen der Gegenwart öffentlich zur Sprache brachte. Die Hindeutung aber sowohl auf die Zukunft als den Einzug des Herrn in Jerusalem und auf sein versöhnendes Leiden, die wir in den Betrachtungen der allegorischen Personen finden, lassen die kirchliche Zeit ungewiß für welche das Werk bestimmt gewesen.

Betrachten wir nun die dabei angewendeten Kunstmittel und Formen: so sind die handelnden Personen als folgende Singstimmen thätig: Jonathan, als ein Alt; Eliab und Saul, als Tenore; Abner, David, Goliath, als Bässe; die Betrachtenden, eine gläubige, gottliebende, andächtige Seele als erster, zweiter Sopran und Tenor. Die Geige, das Hoboe, die Flöte, das Violoncell werden als Concertinstrumente gebraucht; bei den jubelnden, kriegerischen Doppelchören erscheinen drei Trompeten und Pauken, den Geigeninstrumenten bald gegenübergestellt, bald ihnen verbunden: in der Arie der gottliebenden Seele zum Preise Immanuels des Siegers wirken neben einer concertirenden Geige 3 Hoboen und 3 Geigen gegeneinander, von denen jene, mit einzelnen Zusammenklängen zwischen Gesang und Begleitung hineinrufend, den Schlußfällen sangreich sich anschließen. In den Psalmenversen endlich mit denen David den ergrimmten König zu besänftigen
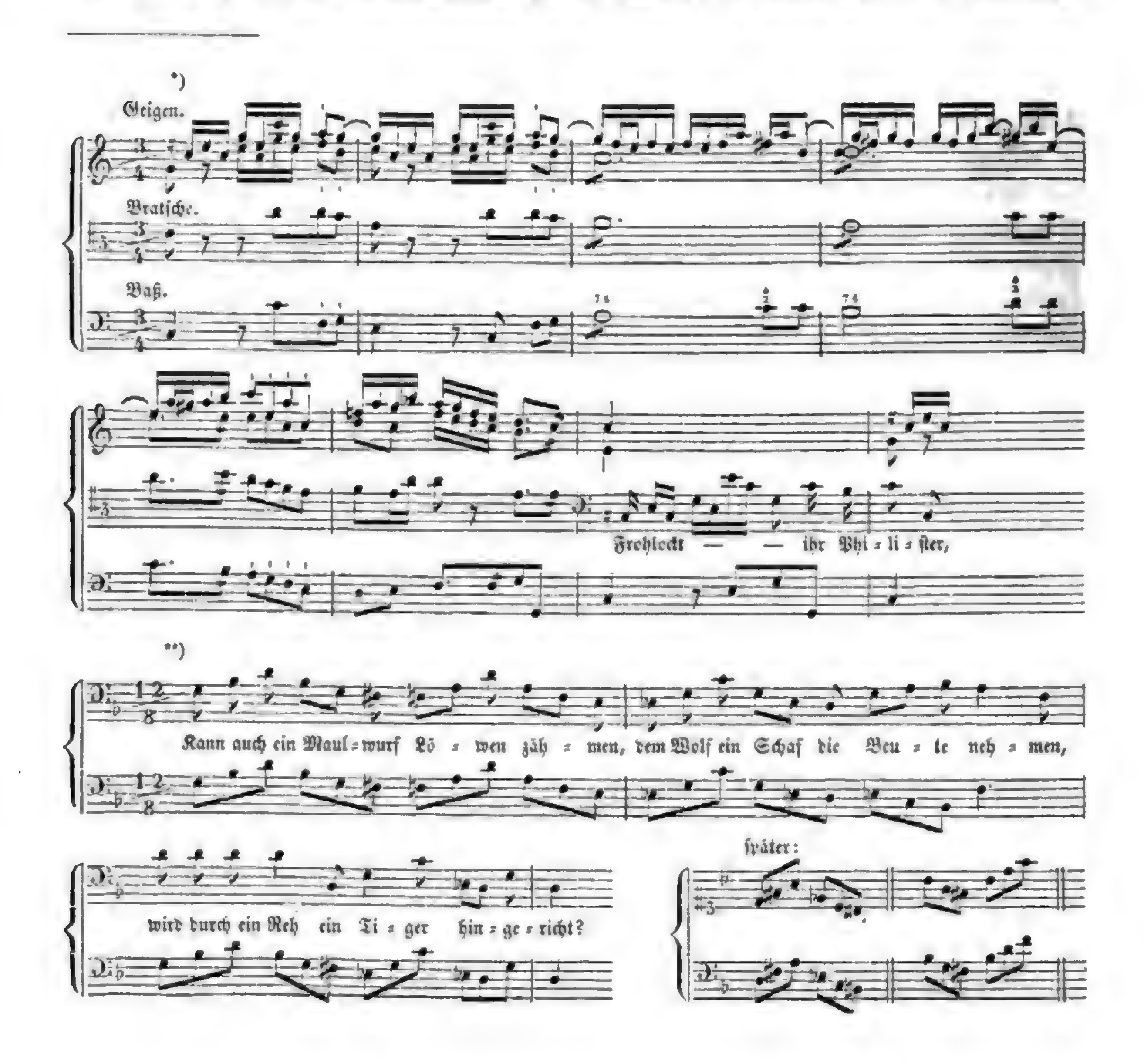
versucht, greifen zwei Schallmeien (chalumeaux) in einander und ein Glockenspiel (spinetto di campanelle), dieses einstimmend mit einer Laute. In drei Doppelchören bilden Israeliten und Philister einen Gegensatz: Übermuth und Verzagtheit, Selbstkraft und Gotteskraft, Jubel des Sieges und Verzweiflung der Niederlage; 4 Stimmen wirken hier gegen vier andere, ohne je einen achtstimmigen Satz zu bilden. Ein vierter Doppelchor zeigt die Schaar der Jungfrauen Juda's (3 Sopranstimmen) dem sie begleitenden Volke (durch Alt, Tenor und Baßstimmen gebildet) gegenüber. Der einfachen Chöre sind vier, die bis auf einen fünfstimmigen, in welchem der Sopran doppelt besetzt ist, von den gewöhnlichen vier Chorstimmen ausgeführt werden. Fast in allen diesen Chören ist die unbequeme hohe Lage der Stimmen (der äußersten zumal) auffallend, die wir bei der schon besprochenen Passionsmusik zu rügen fanden. Eine regelrechte Fuge, ja, nur ein durchhin fugirter Satz ist nirgend anzutreffen, nur einer der Chöre — seinem Inhalte nach eben nicht ein bedeutender — hat einen fugirten Anfang, allein diese Art der Durchführung hört mit dem Eintritte aller vier Stimmen sogleich auf. Nur ein Duett, ohne kunstmäßige Ausführung zweistimmigen Gesanges, findet sich vor (zwischen Jonathan und David); nur ein, durch die Geigeninstrumente begleitetes, mit einem Vorspiele begonnenes, von Zwischensätzen unterbrochenes Recitativ. Auch hier demnach beruht der Kern des Ganzen in den Arien, wie denn eben diese auf das Mannichfaltigste ausgestattet sind. Es sind deren siebzehn, alle, bis auf zwei nur zu einem Violoncell gesungene mit Instrumenten begleitet. Doch haben jene beiden, wie die begleiteten, einen zweiten Theil, wogegen drei unter diesen letzten ihn entbehren. In diesem Hervortreten der Form der modernen Opernarie von zwei Theilen mit Wiederholung des ersten entdecken wir ein sicheres Zeichen späterer Zeit; so auch in den längeren, die Hauptmotive des Ganzen entfaltenden Vorspielen und der seltener werdenden Begleitung eines bloßen Basses. Daß der Meister bemüht gewesen, der Begleitung durch Zusammenwirken von Instrumenten mancherlei Art, selbst der Glöckchen, mit dem Hauche sanfter Blasinstrumente, dem Klange gestrichener und gekneipter Saiten, eine besondere Färbung zu geben, ist schon angedeutet. Der Gesang tritt, mehr als in früherer Zeit, hier als Bravourgesang hervor, doch ist sein Ausdruck noch keineswegs zu der Allgemeinheit verflacht, durch welche bei übertriebener Ausbildung dieses Zweiges die meisten Arien der späteren Zeit ungenießbar geworden sind. Daß die Arien der allegorischen Personen am meisten an diesem Übel kranken, daß denselben durch Schmuck und Mannichfaltigkeit der Begleitung, welche diese Blöße decken sollen, dennoch kaum aufgeholfen wird, liegt in der Natur der Sache. — So vieles nun auch geschehen ist, den Gesang der handelnden Personen reich auszustatten, so lebhaft und angemessen zumeist sein Ausdruck ist, so vermissen wir doch wahrhafte Darstellung ihrer Charaktere, und einzig Goliath dürfte als gelungen genannt werden können. Ein gewisser behaglicher Übermuth der seine erste Arie bezeichnet, steht ihm gar wohl; es ist ein glücklicher Zug, daß sein jauchzender Gesang in den Anfangsworten:

Frohlockt ihr Philister rc.*),

durch das Vorspiel bereits angedeutet, dieses bei sonst treuer Nachahmung doch um eine Terz noch überjubelt. Seine höhnende Rede gegen David:
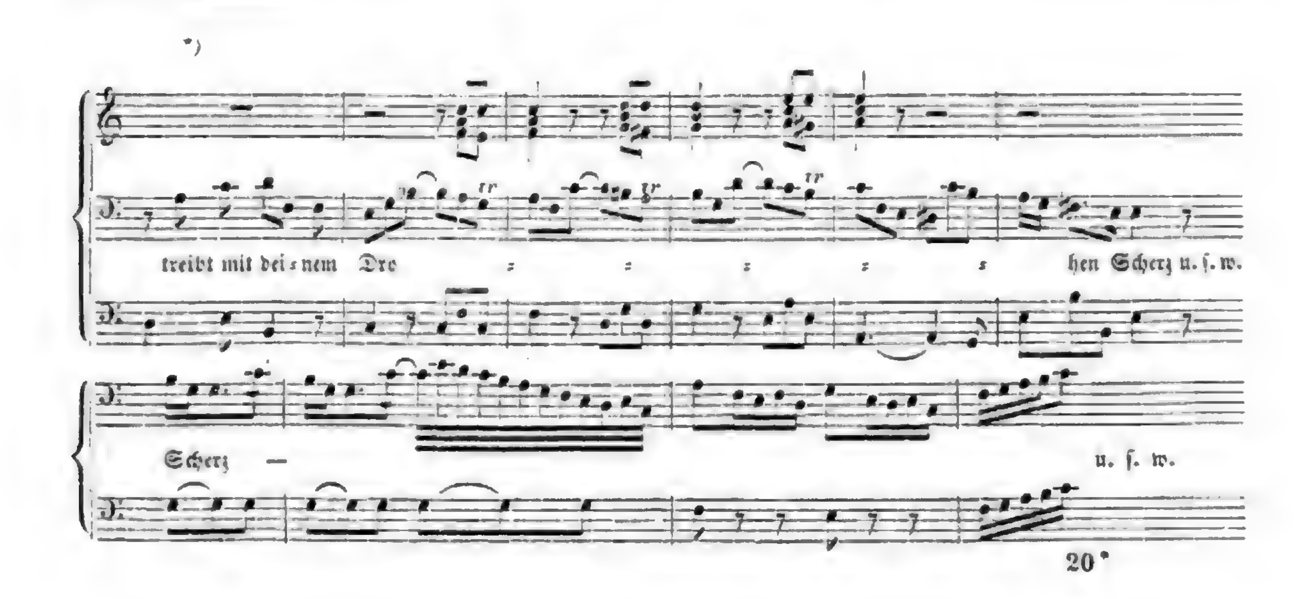
„Kann auch ein Maulwurf Löwen zähmen**),
Dem Wolf ein Schaf die Beute nehmen,
Wird durch ein Reh der Tiger hingericht?

im 12/8-Takt gesetzt, wird durch Triolenreihen, wie sie dieser Taktart eignen, begleitet, und diese schließen, Hohn und Verachtung auf treffende Weise bezeichnend, zu Anfang und in der Mitte der Takte oft in chromatischen Tonverhältnissen sich an einander; in kleinen Halbtönen, übermäßigen



Secunden, verminderten und übermäßigen Quarten. Es ist vieles geschehen, den Besieger des ungeschlachten Vorkämpfers durch den Gegensatz glorreich hervortreten zu lassen; auch kann nicht geleugnet werden, daß an vielen Stellen unserem Meister der Ausdruck edler Kühnheit wohlgelungen ist. Davids Arie, die das Drohen, Rasen, Wüthen seines Gegners abweist, hat schon in ihrem Vorspiele das Gepräge kecken Muthes; es ist ein glücklicher Zug, wenn Keiser, während der Gesang auf dem Worte „drohen" einen Ton in der Höhe durch drittehalb Takte festhält, dazu eine der aufforderndsten, trotzigsten Stellen dieses Vorspiels ertönen läßt, Festigkeit, Gelassenheit dem trotzigen Hohne gegenüber zu bezeichnen. Allein eben nur ein glücklicher Zug ist es, ein im Einzelnen Wohlgetroffenes, zumal manches andere Einzelne der Art nicht gelungen genannt werden darf. David versichert, seines Feindes Drohen sei ihm nur Scherz; aber eine spielende Sylbendehnung auf diesem letzten Worte ist doch nur eine beschränkte Wortmalerei; die Wiederholung des Hauptmotivs der Begleitung von Goliaths vorangehender Arie in Davids Munde auf dem Worte „drohen", gleichsam es zu verspotten, der Würde der Kirche nicht geziemend, so geistreich und reizend Ähnliches in dem komischen Singspiele seyn mag*). Vor allem aber fehlt den Gesängen Davids jener Ausdruck jugendlicher Frische, kindlicher Demuth und Verschämtheit neben dem des Muthes und der Zuversicht, der in Händels Saul den königlichen Jüngling so bestimmt und anziehend hervorhebt. Es ist nicht zu leugnen, der Meister mußte sich aufregen und spannen, um dem Gesange ein seiner eignen Natur fremdes Gepräge zu geben; darüber hat er oft zu viel gethan, und David erscheint, abgesehen auch von dem was der Dichter dabei verschuldet, eben so oft prahlerisch und sich brüstend als sein Widersacher. So auch hat Keiser nicht vermocht, den rechten Ton für Jonathans und Davids Freundschaftsbund zu finden. Angenehm, reizend sogar stellenweise, ist ihr zweistimmiger Gesang, aber wir hören nur schmachtende Liebesseufzer daraus hervortönen, nicht die frische Kraft reiner Jünglinge, die den Gefährten erkennt und sucht. So auch glaube man nicht, in den Chören der Israeliten und Philister jenen Gegensatz der fleischlichen und der frommen Sinnesweise in der Art hier wiederzufinden, wie in Händels Simson. Gleicht auch Keisers Goliath vielleicht einigermaaßen Händels Harapha, so doch keineswegs sein David dem Simson des großen

*)



Meisters; eben so wenig steht Juda dem wüsten Volke der Heiden hier gegenüber wie dort. Die Philister „heulen im Erliegen"*) mit chromatisch im Basse herabsteigenden Gängen, zu denen die Israeliten „jauchzend bei ihren Siegen" rollende Sechzehntheilgänge hören lassen, die dann auch in der Oberstimme sich wiederholen. Dort nun unterbrechen sie die heulenden Heiden durch Angstgeschrei, das sich lehnt auf die um eine kleine Secunde herabsteigende Grundstimme, zu welchem Gange der Akkord der verminderten Septime und der Secunde nach einander ertönen; beides offenbar Wortausdruck mehr, wenn auch angemessener, treffender, als Charakteristik.

Der werthvollste Theil des Ganzen bleiben allezeit die durchhin trefflich declamirten Recitative. Der Gegensatz des Redenden, des Gesangähnlichen ist mit feinem und zartem Sinne bald scharf unterschieden, bald mild verschmolzen. Wenn es hier an einzelnen geistreichen, besonders hervortre-

*)

wir heu - len

wir heu - - - - - - len indem wir er - lie - gen,

wir jauch-

wir

wir

wir jauch - - zen bei un - se - ren Siegen

wir heu - len,

wir heu - len

zen bei un - se - ren Siegen, wir jauch - zen bei un - se - ren Siegen, wir

jauchzen, wir jauchzen

tenden Zügen nicht fehlt, so sind sie doch nicht vereinzelte, sie stehen mit dem Ganzen im schönsten Einklange, sie schmücken es, indem sie seine Bedeutung erhöhen. So schließen gleich die ersten Töne von Sauls Recitativ den Worten:
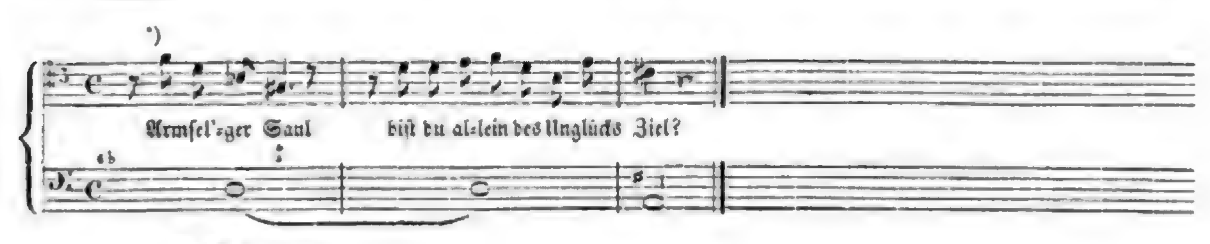
Armsel'ger Saul,
Bist du allein des Unglücks Ziel?

auf das Bedeutsamste sich an*). Mit dem hohen f des Tenors beginnend, durch eine kleine, eine große und dann eine verminderte Terz herabsteigend (mit den Tönen d, b, gis), breitet der Gesang einen der herbsten Zusammenklänge sanft auseinander; er wird dadurch noch milder, daß zu dem Basse (D) erst der letzte jener Töne (gis) einen Mißklang, den Tritonus, bildet, die andern, als kleine Terz, Oktave, kleine Sechste, nur Wohlklänge. Der herbe Schmerz des Grolles, der Sauls Seele verwundet, tritt von ferne zwar, und dadurch gemildert, dennoch aber schneidend genug hervor, um den heftigen Ausbruch des Wahnsinns im Voraus zu verkünden, der lange zurückgehalten, endlich wüthend hervortobt, und dem sich dann die Instrumente in dem einzigen begleiteten Recitative des Ganzen gesellen.

Seine Ansicht von dem Chorale hatte endlich Keiser, als er dieses Oratorium setzte, nicht verändert. Die hier erscheinende Melodie des Liedes „Wie schön leucht' uns der Morgenstern"**) ist um eine volle Quarte höher, aus F nach B dur versetzt, wodurch die Oberstimme bis in das hohe b hinaufgezwängt wird. Rollende Sechzehntheilsfiguren läßt die durch eine Geige meist in Terzengängen begleitete Grundstimme dazu hören, während 2 Geigen, Hoboen und die Bratsche, den 3 oberen Stimmen des Gesanges sich anschließend, jede Note desselben in zwei aneinander geschleifte zertheilen, um eine Art Bebung hervorzubringen. Das Gepräge des Chorals ist durch die hohe Lage, die bewegte Begleitung verwischt, welche mindestens seinem ersten Erscheinen mißziemt, wo das Lied ein inniges Gebet um die Fülle heiliger Liebe ausspricht; alles ist geschehen, um das Kirchenlied zu einem rauschenden, lebhaften Figuralsatze umzubilden.

Richten wir endlich unser Auge noch auf die in dem Ganzen vorkommenden Takt- und Tonarten, so zeigt sich uns, gegen das zuvor besprochene Passionsoratorium, in beiden das umgekehrte Verhältniß. Denn hier haben die harten Tonarten über die weichen ein so entschiedenes Übergewicht, daß, während jene in zwanzig Gesängen vorwalten, diese in nur deren acht vorkommen. Auch finden wir nicht ferner auf die in der früheren Tonkunst ungewöhnlichen Tonarten ein besonderes Gewicht gelegt, denn von ihnen kommt allein D dur fünfmal vor, A dur und H moll sind nur einmal vorhanden, und selbst von diesen dreien waren die Grundtöne der beiden ersten früher schon gebräuchlich,

*)



**) S. Beispiel 30.

wenn auch nicht mit der harten Tonleiter. Anklänge früherer Modulationen finden sich nirgend; das Phrygische ist vollkommen zu E moll umgestaltet. Der frische Reiz der Neuheit schien bereits nicht mehr obzuwalten, die neue Tonart schon weniger, mehr aber Rhythmus, und namentlich die Anwendung der Mißklänge als wirksames Ausdrucksmittel gesucht zu werden. Eben so sind hier auch die ungeraden und triplirten Taktarten häufiger angewendet als die geraden, was, gleich dem Übergewichte der harten Tonarten, wohl mit dem froheren Inhalte des Gedichtes zusammenhängt.

So wäre denn Reinhard Keiser in seinen Oratorien uns eben nicht anders erschienen, als in seinen Opern. Gleiche Darstellungsformen, die selbst im Fortgange der Zeit mit den dort gebrauchten in ganz gleichem Maaße sich entwickeln. In Anwendung und Verknüpfung der Instrumente nach der eigenthümlichen Farbe ihres Klanges hier vielleicht etwas größere Mannichfaltigkeit als dort. Treffender Ausdruck jeder einzelnen Gemüthsbewegung mehr, als lebendige Gestalten, die, wenn auch mannichfach bewegt, dennoch in diesem Wechsel als stätige sich bewähren. Alles erscheint ihm unter jener Form der Gemüthsbewegung; aber eine Stimmung der Seele, in der ein jegliches Gefühl, das herbe wie das frohe, dem Herrn gegenüber in heiligen Frieden sich auflöst, ist ihm fremd. Daher auch weiß er mit dem Chorale nichts zu beginnen, als ihn jener Form zu nähern, oder ihn melodisch zierlich aufzuschmücken. Reiche Erfindungsgabe, sinnige, melodische Entfaltung, lebhaftes Gefühl für die harmonische Bedeutung jeden Schrittes der erfundenen Melodie; geringes Geschick, wo es gilt, auch glücklich Ersonnenes kunstgemäß zu verflechten, so daß jenes nur so eben gerühmte Gefühl bei einer solchen Aufgabe den Meister zu verlassen scheint. Und wenn auch treffender Ausdruck überall, doch wahrer allein da, wo das Liebliche, Anmuthige, Gefällige, wo dasjenige darzustellen ist, was in Schmerz oder Freude das Gefühl — daß wir so sagen — wollüstig berührt; Übertriebenheit oder nur einzelne, aus dem Ganzen hervortretende Züge, wo die Aufgabe den Meister nöthigt, aus seiner Natur herauszugehen. Daher wohl Erfindungs- aber keine Schöpferkraft; daher, auch bei so ausgezeichneten Gaben, nur an bestimmte Zeitverhältnisse unwiderruflich gebundener Werth seiner Hervorbringungen. Keine kirchliche, kaum geistliche Musik; aber Darstellung frommer Gefühle, wie sie in der Seele eines gebildeten, geistreichen, sinnlichen Weltmannes, der heiligen Geschichte gegenüber, in einer Zeit entstehen konnten, die mit ihr öfter und lieber beschäftigt war, ihr einen offneren Sinn entgegenbrachte, als die nächst folgende.

Georg Friedrich Händel.

Der älteste, kirchliche Tonsatz den wir von Händel besitzen, ist wahrscheinlich seine Bearbeitung der 6 Strophen des dem 6ten Psalm nachgedichteten Liedes von Johann Herrmann Schein: „Ach Herr mich armen Sünder.“ Die mir davon vorliegende Abschrift von neuerer Hand hat keine Zeitangabe, nicht einmal eine ausreichende Bezeichnung; sie ist ohne genauere Angabe ihrer Bestimmung „Cantate“ überschrieben, vielleicht nur deshalb, weil man im Beginn des 18ten Jahrhunderts in allgemeinerem Sinne alle geistlichen Gesangstücke so nannte, in denen die moderne Form der begleiteten Arie, des Duetts u. s. w. vorkam; im engeren freilich die sogenannten Soliloquia. Zu der ersten und letzten Strophe erscheint die dem Liede gewöhnlich angeeignete ursprünglich weltliche Melodie Haßlers: „Mein G'müth ist mir verwirret“ rc. (Herzlich thut mich verlangen rc. O Haupt voll Blut und Wunden rc.); dort, für den Einzelgesang der Oberstimme, von 2 Hoboen und Geigen, 2 Bio-

len (deren zweiter das Fagott sich anschließt) und der Grundstimme begleitet, welche in jedem der sechs Sätze thätig sind, durch die das Ganze gebildet wird; hier, für die gewöhnlichen vier Chorstimmen *). Dort geht sie in geradem, hier im $^3/_4$-Takte einher; den ihr eigenthümlichen rhythmischen Wechsel in so später Zeit an ihr vorzufinden, würden wir ohnehin nicht vermuthet haben. Der Einzelgesang wie die Mehrstimmigkeit in der sie erscheint, geben sie ungebrochen und unverändert, nur daß längere melodische und angenehme Zwischenspiele, ohne Nachahmung und Verflechtung der Stimmen, zwischen den einzelnen Zeilen sich hören lassen. Die zweite Strophe bietet einen vierstimmigen Gesang, dem die mitwirkenden Instrumente im Einklange sich anschließen, bis auf die Wiederholung der letzten Zeile in einfachem Chorgesange, wo die erste Geige und das erste Hoboe eine selbständige 5te Stimme bilden. Die Weise des Kirchenliedes wird in enger, bald freier, bald strenger Nachahmung in diesem Satze durchgeführt, noch nicht mit der Gewandtheit, die den gereiften Meister erkennen läßt; ein ausreichender Grund, das Ganze für eine frühere Arbeit Händels zu halten. Eine lange, aber ausdrucksvolle Arie für den Tenor, giebt die 3te Strophe, die 4te ein Duett für die oberen, die 5te ein solches für die tieferen Stimmen, beide mit gleicher Ausführlichkeit und mit sichtlichem Streben nach genauem Wortausdruck behandelt; allen diesen Sätzen liegt mehr oder minder die Melodie des Liedes zu Grunde. Bei Zeilen wie:

Im Tod ist alles stille,
Da denkt man deiner nicht rc.

und

Ich bin von Seufzen müde rc.
Mein Lager naß von Thränen rc.

endlich:

Weicht all, ihr Übelthäter rc.
Es müssen fallen hin
All' sein' und meine Feinde rc.
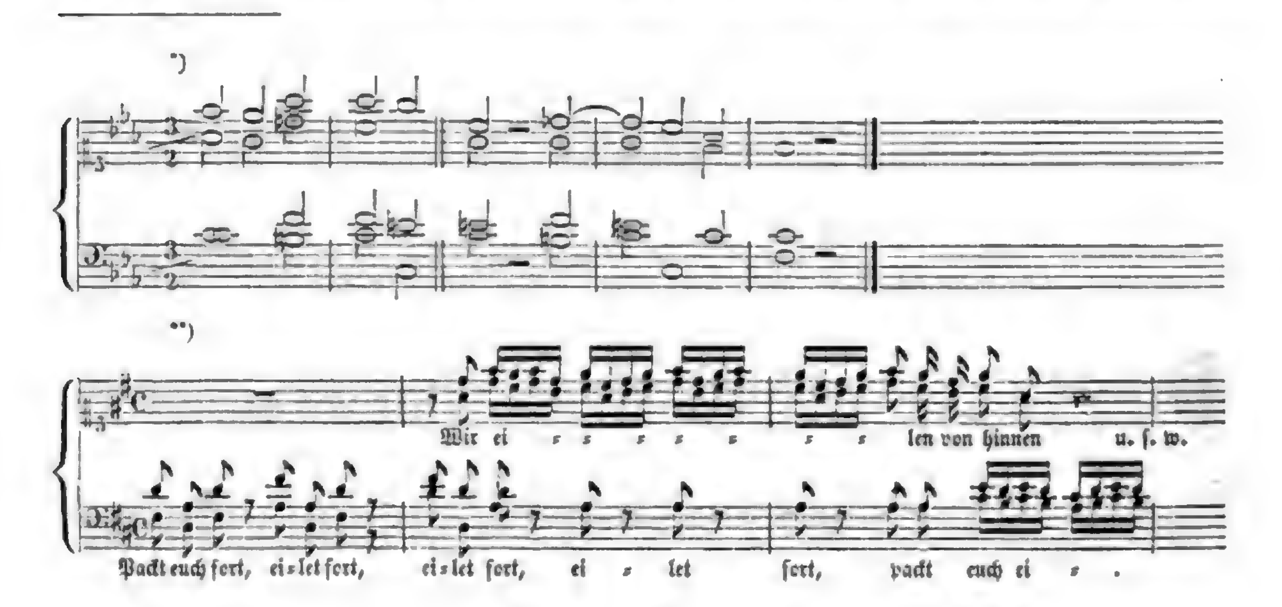
bestrebt sich der Tonsetzer die Stille des Todes, das Seufzen, die Klage, in Tonbildern darzustellen, die aus dem Ganzen mit einiger Selbständigkeit heraustreten, und eben so den Zorn, die Verwünschung, die Verwirrung; durchweg auf das Einzelne eingehend. Man möchte den eben erst in Hamburg angelangten Händel in unserem Werkchen erkennen, und an diesem selbst eine jener „schier unendlichen Cantaten, mit langen, langen Arien", von denen Mattheson in seiner Ehrenpforte redet; aber auch die meisternden Ermahnungen dieses weisen Freundes, wie er bemüht ist, den neuen Genossen „in der hohen Schule der Opera zuzustutzen", indem er ihn darauf hinweist, was die Musik alles im Wortausdrucke zu leisten vermöge; Anweisungen, in denen der reisende Meister allerdings manch' gesundes Körnlein entdeckte, aber auch viel unnütze Spreu, und sich auf eigene Füße stellend, die in sich verschlossene innere Überzeugung nur durch die That, nicht das Wort aussprechend, die Stachelreden des in seiner Eitelkeit gekränkten Allvermögenden hervorrief.

---

*) S. Beispiel 51.

Diesem Werkchen zunächst, bei welchem eine unserer schönsten Kirchenweisen die Hauptaufgabe bildet, steht Händels „ungerathener Sohn", mehr schon im Sinne jener späteren Zeit gefaßt, welche die dramatische Behandlung geistlicher Stoffe in die kirchliche Tonkunst einzubürgern strebte. So ist denn hier auch die bekannte Gleichnißrede des Herrn gefaßt, mit gottseeligen Betrachtungen durchwoben, denen Kirchenlieder sich anschließen. Recitative und Arien sind durchaus als Hauptsache behandelt, jene entweder mit Instrumental-Zwischensätzen versehen, oder doch mindestens durch die volle Harmonie der Saiten-Instrumente begleitet. In den Arien tritt das Streben nach Wortausdruck überall hervor, sowohl in dem Gesange als vorzüglich in der Begleitung; Violoncelle und Fagotte sind mit Vorliebe bei diesen und bei Einleitungen und Zwischensätzen angewendet, wogegen das Hoboe, später Händels Lieblingsinstrument, zurücktritt. Kurz und ganz unbedeutend sind die Chöre, häufig werden die Terzengänge der tieferen Stimmen in den höhern nur verdoppelt.

Bedeutender ist „die Erlösung des Volkes Gottes aus Ägypten", für den Tag Johannes des Täufers, und dessen Feste angeeignet zunächst durch einen einleitenden vierstimmigen Chor über den ersten Vers von Zacharias' Lobgesange: „Gelobet sei der Herr, der Gott Israel, denn er hat besucht und erlöset sein Volk." Das Ganze ist in zwei Hälften abgetheilt, deren erste der Predigt vorangehen, die zweite ihr unmittelbar nachfolgen soll. Nach dem einleitenden Chore tritt Pharao auf; sein Trotz ist nach den vielen Zeichen die Mose und Aaron gethan endlich gebrochen durch den Fall der Erstgeburt im ganzen Lande, und er ist entschlossen, die Israeliten ziehen zu lassen. Es ertönt nun ein vierstimmiger Chor, in welchem die Ägypter den Tod ihrer Erstgebornen beweinen, in herben, bis dahin selten erschienenen Mißklängen.*) Pharao verkündet Mose und Aaron seinen Beschluß; das Volk vernimmt ihn mit Jauchzen, die Ägypter treiben es mit Scheltworten von dannen.**) Der König gedenkt nun murrend des Auszuges der Israeliten; er frägt seine Hofbedienten: „so ist das Volk entwischt?" Sie antworten ihm in 4stimmigem Recitative: „Sie sind davon gezogen, dein Volk hat selber sie zum Eilen angefrischt." Darauf, durch Jene zum Nachsetzen ermuntert, ruft er Heer und Volk dazu auf, in einer langen, außer den Geigen durch 4 Hörner und Pauken



begleiteten Arie von zwei Theilen, deren erster nach dem zweiten zu wiederholen ist. Mit dieser endet der erste, der Predigt voraufgehende Absatz. Der 2te, bedeutend längere, beginnt mit einer kriegerischen Symphonie. Die Israeliten werden die nachstürmenden Ägypter gewahr, und brechen — vierstimmig, recitativisch — gegen Mose aus in Scheltworte, die in Klagelaute enden, gesangähnlicher als das Vorhergehende, und bei denen der Baß durch die einzelnen Stufen der chromatischen Tonleiter abwärts schreitet. Mose wird nicht erschüttert; in einer heroischen Arie, der vorangehenden des Pharao entgegengesetzt, gleich gestaltet und begleitet, ruft er aus:

Nur getrost!
Lacht, wenn Pharao erboßt!

wo dann „lachen" und „erboßen" in langen Melismen erscheinen. Darauf läßt Jehovahs Stimme sich hören; er heißt Mose den Stab über das Meer hinstrecken, und sein Volk werde ungefährdet, trocknen Fußes hindurchgehen, während das Heer Pharao's und der König selber den Untergang in den Wellen finde. Am Schlusse dieses, durch aushallende Töne der Geigen begleiteten Recitativs vernehmen wir die Worte:

„Aus diesen Werken
Soll der Ägypter Volk demnach viel mehr, ja, ganz unfehlbar merken
Ich sei der Herr, da ich an Pharao, an Reutern und an Wagen
Solch' Ehre konnt' erjagen!

Diesen schließt das Recitativ einer allegorischen Person, „des Vertrauens" sich an. Es singt:

Auch dies kann ich von meinem Jesu sagen;
Er konnte Ruhm und Ehr' erjagen,
Da er der Feinde stolze Pracht
Zerstöret und zunichte macht'!
Und darum, unter seinem Schirmen
Verlach' ich itzund noch der Feinde Stürmen!
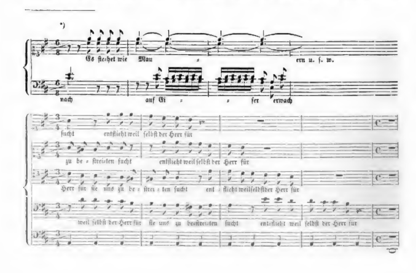
Dadurch wird Gelegenheit gefunden die 2te Strophe des Liedes von Johann Francke: „Jesu meine Freude" in J. Crügers Melodie einzuführen:

Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei!
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei rc.

Diesem Chorale folgt die Fortsetzung der begonnenen Handlung. Die Israeliten ziehen durch das rothe Meer, das wie Mauern ihnen zur Seite steht, Pharao und die Seinen stürmen nach. Ganz ähnlich ist dieser Chor angelegt wie jener frühere, wo Israel jubelnd fortzieht, von den Schelt- und Drohworten der Ägypter verfolgt. Diese werden hier wie dort in den beiden tieferen Stimmen eingeführt, jenes in den oberen*). Israel ist hinüber, und nun ergreift jähes Schrecken die Verfolger, sie rufen:

> Entflieht vor Israel, zur Flucht, zur Flucht!
> Weil selbst der Herr für sie uns zu bestreiten sucht!
> Es fallen die Wasser mit gräulichen Haufen,
> Wer kann sich hier retten? wir müssen ersaufen,
> Vermessenes Kriegen bringt tödtliche Frucht!

Mit der Wiederholung der beiden ersten dieser fünf Zeilen endet der Chor, doch wird an dessen Schlusse den Ertrinkenden nicht Zeit gelassen, die zweite zu vollenden; in allen vier Stimmen bricht sie in der Mitte ab, von der oberen anfangend, bis hin zu der endlich vereinsamt ertönenden tiefsten, die in gleicher Art plötzlich verstummt, so daß nur der Grundbaß, von der Dominante, auf welcher er fünf Takte lang vor dem Schlusse verweilte, in den Grundton zurückschlagend, dem Ganzen ein dürftiges Ende bereitet. Die Israeliten bekennen in einem kurzen, vierstimmigen Recitative ihren Glauben an Mose und an den Herrn, der sie von Feindesmacht errettet habe, und nun tritt der Glaube auf, dem Ganzen eine sinnbildliche Bedeutung gebend, und zugleich auf den Täufer hinwei-



fend, dessen Feste es gewidmet ist. Das geistliche Israel wird durch des Heilands Blut, das heilige rothe Meer, dem längst verheißenen Canaan des Himmels zugeführt; ist die Seele mit diesem Purpur gewaschen, so kann kein Feind sie haschen:

> Hiezu gelanget nun der wahren Christen Hause
> Durchs Wasserbad der heil'gen Taufe;
> Da muß der alte Mensch, als Feind, den Tod empfangen,
> Der neue Leben, Kraft und Reinigkeit erlangen rc.

Einer langen Arie von zwei Theilen, welche diesen Gedanken weiter ausführt, folgt Mirjams Lobgesang, mit einem 3stimmigen Chore der höheren Stimmen wechselnd, und im Anbeginn nur von rollenden Pauken begleitet*), später noch von 4 Hörnern, in seinem zweiten Theile nur von den Geigeninstrumenten. Der ihm voranstehenden Bemerkung zufolge: „Fantasia ad libit." hat wahrscheinlich Händel hier nach Belieben eine Einleitung auf der Orgel ausgeführt. Vier allegorische Personen: „der Glaube, das Vertrauen, der christliche Vorsatz und das gottseelige Erwägen, leiten in vierstimmigem Recitative, mit den Worten:

> Auf dann! da uns ein gleiches Wohl gegeben,
> Auch unsere Erlösung zu erheben!
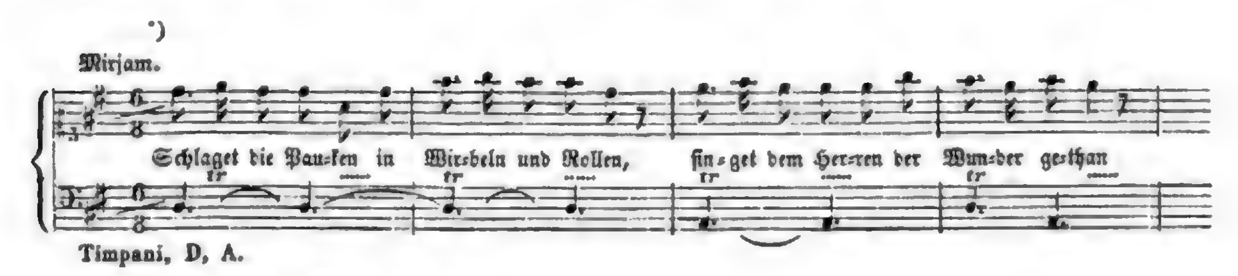
den Schlußchoral ein, dem an einzelnen Stellen 4 Hörner und die Pauken sich gesellen. Es ist die 2te Strophe des Liedes über den 147sten Psalm: „Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich," nach Scandelli's Melodie**):

> Singt geg'n einander dem Herren mit Danken,
> Lobt ihn mit Harfen, unsern Gott, den werthen!
> Denn er ist mächtig und von großen Kräften,
> Lobet den Herren!

Nach dieser ausführlichen Beschreibung werden wenige Worte hinreichen, uns den Standpunkt erkennen zu lassen, auf dem wir unsern Meister in diesem Werke finden. Dem Wesentlichen nach ist er

---

*)



**) S. Theil I. Beispiel Nr. 39.

wenig verschieden von demjenigen, auf dem wir ihn in den beiden zuvor besprochenen fanden; der Fortschritt aber kündet dadurch sich an, daß neben der Wortmalerei, die nun schon mehr zurücktritt, auch das belebte Tonbild erscheint, das in der Folge der größeste Schmuck seiner reiferen Werke werden sollte. Die beiden hier erscheinenden Choralsätze, wenn auch nicht ausgezeichnet, sind doch würdig gehalten, dienen dem Ganzen zur Zierde, und geben uns die Überzeugung, daß der große Meister, mehr als seine zuvor besprochenen Vorgänger, von der Würde und Bedeutung des Gemeinegesanges durchdrungen gewesen sei.

Einen viel stärkeren Beweis davon giebt uns seine schon oft erwähnte größere Passionsmusik; die kleinere, mit Christi Geißelung beginnende, und, die eingestreuten gottseeligen Betrachtungen ausgenommen, auf dem unveränderten Schriftworte, mit dem der Evangelist auftritt, beruhende, giebt uns hier zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß; es darf dasjenige genügen, was darüber in Bezug auf Matthesons Kritik bereits zuvor gesagt ist. Jene größere liegt mir in einer alten Abschrift vor, des Titels: „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellet, von Tit. Herrn C. H. Brockes, Lic. und in die musique gebracht von Monsieur Hendel, Anno 1716“. Schon der erste Anblick zeigt, daß hier ein kräftiger, männlicher Geist walte, mehr als des weichen und galanten Keiser. Zu dem Gebete des Herrn auf dem Ölberge ertönen nicht die Laute und Flöte, in weichen, flüsternden Klängen; die Begleitung der vier Geigeninstrumente, nicht melodisch, sondern in Rückungen gleichmäßig fortschütternd, von Mißklängen in Mißklänge getrieben, laut und stark zuerst, dann leise und zuletzt in verklingendem Säuseln endend, drückt das innere Erbeben der Natur aus vor dem gewaltigen Opfer, das der ewige Rathschluß heischt, während aus dem Gesange neben dem innigen Flehen um das Vorübergehen des bittern Kelches, zugleich die volle Ergebung in des Vaters Willen hervorleuchtet*). Es ist der Kampf des göttlichen Geistes mit den Schwachheiten des Fleisches, den der große Meister in dem bedeutsamsten Bilde uns zur Anschauung bringt; ein Anklang an eine Stelle aus dem 3 Jahre früheren Te Deum auf den Utrechter Friedensschluß (1713) erinnert durch die dort ähnlich begleiteten Worte (to thee all angels cry aloud) zugleich an den tröstenden, stärkenden Engel, der dem Heilande in dieser schweren Stunde zur Seite war. Petrus' Selbstanklage und Selbstvernichtung läßt Händel nicht, gleich Keiser, fast schmeichelnd, in sanftem Weinen erklingen. Die Klagelaute des reuigen Jüngers gesellen sich den bald nachhallenden, bald selbständigen, schmerzlichen Klängen eines Hoboe**); in beide bricht die Grundstimme hinein, durch die anderen Saiteninstrumente an einzelnen Stellen in der Oberoctave verstärkt,
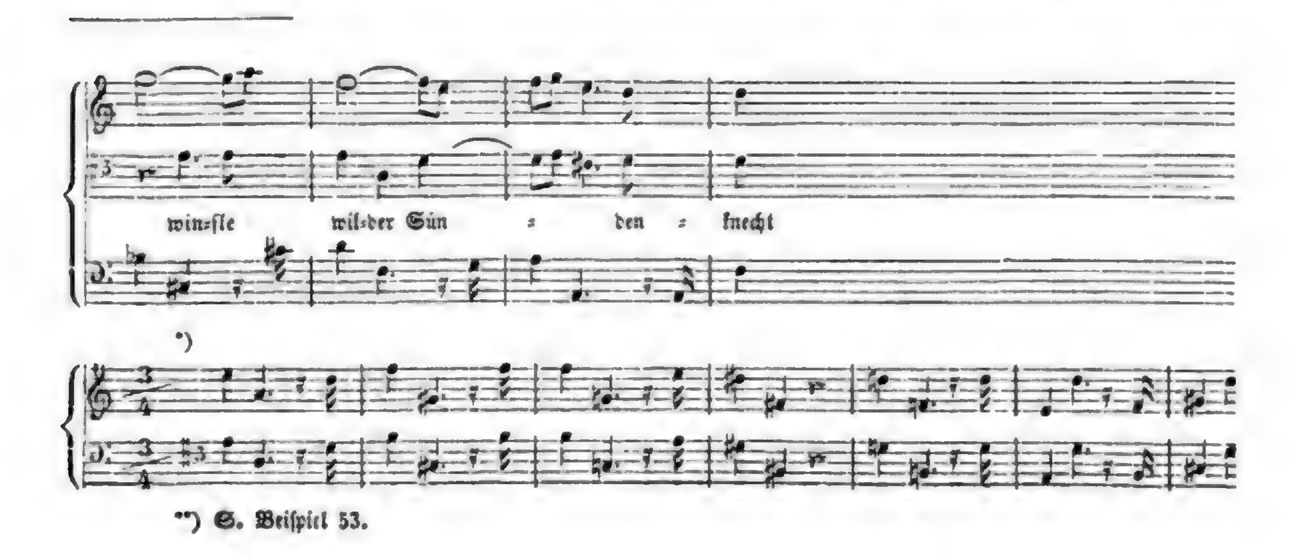
*) S. Beispiel 52.

**)

Oboe.

Heul du Schaum heul du Schaum der Men - schen - kin-der

abgebrochen, sprungweise, oft durch Mißklänge in die Tiefe sich stürzend, eine gewaltige Erschütterung des Innersten verkündend; wie denn Vor- und Nachspiel eben auch nur aus gewaltsamen, abgebrochenen, durch die gesammte Begleitung gleichmäßig hinrasenden Sprüngen solcher Art bestehen*), wogegen die Töne der Singstimme und des Hoboe den wirksamsten Gegensatz darstellen. Hier waltet nicht mehr das Streben nach Wortausdruck vor, wie in früheren Werken des Meisters; immer wird ein durch wesentlich zusammenwirkende, eigenthümliche Bestandtheile völlig ausgestaltetes Tonbild gegeben, worin zwar dem Worte auch allezeit sein Recht widerfährt, ohne ihm jedoch, als Einzelnem, eine Bedeutung einzuräumen, die ihm nicht gebührt, und nur zum Schaden des Ganzen zu Theil werden kann. Die Krone aller Einzelgesänge, namentlich auch in dem eben entwickelten Sinne, bleibt aber die Weissagung der Tochter Zion nach dem Selbstgespräche des verzweifelnden Judas: „die ihr Gottes Gnad' versäumet, und mit Sünden Sünden häuft" rc.**) Der einfache nur harmonische Fortschritt der begleitenden 4 Saiteninstrumente, denen zwei Fagotte selbständig mitwirkend sich anschließen, bildet für die Singstimme eine meist dunkle Unterlage von reicher Vollstimmigkeit, aus der nur an einer einzelnen Stelle in der Mitte und am Schlusse des Gesanges, durch höhere Stimmlage ein helleres Licht aufglüht. Die beiden genannten Blasinstrumente geben aber der Harmonie dadurch ein eigenthümliches Leben, daß das höhere häufig in mißklingenden Tonverhältnissen gegen die Grundstimme fortschreitet, und dabei durch seine Klangfarbe, und die Bedeutsamkeit seiner Tonverhältnisse für den Wechsel der Harmonie, sich mit Nachdruck geltend macht. Über dieser Grundlage schwebt die Singstimme, die mit der gereiften Sünde keimende Strafe den verstockten Sündern verkündend, und über sie erheben sich wiederum, gleich einer aus dem Dunkel der Zukunft geisterhaft und dräuend heranschwebenden, aus jenen Keimen erschlossenen Gestalt, die hellen, durchdringenden, ihr nachtönenden Klänge eines Hoboe. Auch in den Werken Händels aus seiner reifsten Zeit wird man wenige Gesänge von so vollkommener Durchbildung und einer gleichen Macht des Ausdruckes finden, als diesen; ein ernstes, strenges Bild, und dennoch ohne alle Herbheit, voll heiliger Schönheit, selbst Anmuth. Von der hin und wieder vorkommenden Gelegenheit zu Duetten hat Händel mehr Gebrauch gemacht als Keiser; so gestaltet sich ihm das Begegnen des Erlösers und seiner Mutter



**) S. Beispiel 53.

auf dem Wege zur Schädelstätte zu einem kurzen, inhaltreichen Doppelgesange mit einfacher, vollstimmiger, ruhig fortschreitender Begleitung aller Instrumente, deren seltene, aber stets bedeutsam und steigernd eingeführte Nachahmungen mit um so größerem Nachdrucke wirken*).

Die Chöre sind voll lebendiger Bewegung in allen Stimmen, von nachhaltiger Kraft, die Choräle aber, so wenige ihrer auch sind, als Vertreter der christlichen Kirche von hehrer Würde und Tiefe der Behandlung. Nur einer von ihnen, eben der erste, bei der Einsetzung des Abendmahls ertönende, hat eine selbständige Begleitung, die ein kurzes Vorspiel, Zwischenharmonieen und ein ähnliches Nachspiel darstellt, doch so, daß die Zwischensätze durchaus dem Gesange verhältnißmäßig bleiben, niemals von längerer Dauer sind als der einfach ausklingende Schlußton der einzelnen Zeile, und, sei es in Bindungen, sei es lieblich melodischen Gängen, zu der folgenden Zeile hinüberleiten. Das innige Verlangen nach dem Sacramente wie es in der vierten Strophe des Johann Franckischen Abendmahlsliedes „Schmücke dich o liebe Seele" sich ausspricht:

Ach, wie hungert mein Gemüthe**)
Menschenfreund, nach deiner Güte,
Ach, wie pfleg' ich oft mit Thränen
Mich nach dieser Kost zu sehnen rc.

ist mit großer Wärme in dieser Behandlung der Weise Johann Crügers ausgedrückt, und dennoch schwebt über dem Ganzen der seelige Friede reichen Genügens und vollen Erhörtseyns.

So Herrliches nun auch eben in ihren Haupttheilen diese Passion enthält, so kann sie im Ganzen dennoch nicht befriedigen, weil der Dichter, wie wir zuvor gesehen, zu großen Werth und Nachdruck auf kleinlich, selbst widerwärtig ausgebildetes Einzelne gelegt, und dadurch einem großartigen Gesammteindrucke geschadet hat. Sei es nun, daß Händel, als die erste Begeisterung für dieses Gedicht vorüber war, dieses selber fühlte, und dadurch seinem Werke sich entfremdete, sei es, daß ihm in der Folge, gegen die Ansicht seiner deutschen Landsleute, und namentlich seiner früheren Mitgenossen, die Überzeugung erwuchs, daß, wo es um die höchsten Geheimnisse des Glaubens im Gesange sich handle, weder ein persönliches Hervortreten des Herrn, noch seiner Mutter und Jünger, am wenigsten aber eine Darstellung leidenschaftlicher Gemüthsbewegungen geziemend, sondern hier das einfache Schriftwort allein an der Stelle sei; genug, er hat dieses Werk späterhin — man darf es wohl so nennen — zerpflückt wie keines; obgleich er wohl noch in folgenden Tagen zuweilen einen einzelnen Tonsatz der besonderen Beifall gefunden hatte, einem andern Werke ein zweitesmal einverleibt hat. Das Trefflichste aus seiner Passion ist, zum Theil unverändert, zum Theil für seine neue Bestimmung überarbeitet, in seine frühesten Oratorien Esther (1720) und Debora (1733), auch in seine Anthems übergegangen. So bildet der Chor der Jünger, womit sie den Worten des Herrn „ihr werdet all' in dieser Nacht euch an mir ärgern, ja, mich ganz verlassen" betheuernd antworten:

*) S. Beispiel 54.
**) S. Beispiel 55.

Wir alle wollen eh erblassen
Als durch solch' Untreu dich betrüben,

den 3ten Satz seines hundertsten Psalms (Jubilate): „Gehet zu seinen Thoren ein mit Danken;" so ist der Gesang des Herrn und seiner Mutter auf dem Leidenswege: „Soll mein Kind, mein Leben, sterben ꝛc." zu einem Duett zwischen Ahasverus und Esther geworden: „wer ruft meine scheidende Seele vom Tode zurück" (who calls my parting soul from death); der Anfangschor der Passion: „mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, wird mein Gott gebunden," zu einem 5stimmigen umgearbeitet, preis't nun Esther, versichernd, daß Tugend, Wahrheit, Unschuld, allezeit ihr sicherer Schutz seyn werde (virtue, truth and innocence shall ever be her sure defence). Die Arie, in welche der Meister Petrus' Verwünschung des Judas in seiner Passion gekleidet hat:

Gift und Gluth, Strahl und Fluth,
Erstické, verbrenne, zerschmettre, versenke,
Den falschen Verräther voll mördrischer Ränke ꝛc.

erscheint in der Deborah als Baraks kühner Ausruf: „jede Gefahr verachtend, glühe ich für den Kampf" (all danger disdaining for battle I glow); die Weissagung der Tochter Zion erscheint in dem Munde der Seherin Deborah mit den Worten: „vor Jehovahs hehrem Antlitz sind hochmüthige Tyrannen nur Staub" (In Jehovahs awfull sight haughty tyrants are but dust); Baraks Worte in demselben Oratorium: „hört auf, frevelnde Sterbliche, uns zu trotzen" (impious mortals cease to brave us) ertönten früher zu Petrus' reuigem Gebete:

Schau, ich fall in strenger Buße
Sündentilger, dir zu Fuße ꝛc.

und so Anderes mehr.

Kommt es nun auch, so viel ich finden können, nur dieses einemal vor, daß Händel ein ganzes, größeres Werk seiner früheren Zeit für spätere ausgebeutet hat, so sind von ihm doch nicht selten aus seinen älteren Sätzen von geringem Umfange glücklich erfundene Motive, in neuem und größerem Sinne durchgebildet, einer bedeutsameren Bestimmung auf so geistreiche Art geweiht worden, daß kein ihres Ursprunges Unkundiger denselben jemals würde errathen haben. Wir besitzen von dem Meister 18 Duette und Terzette mit Begleitung des Generalbasses, ausgezeichnet durch treffliche Arbeit und große Anmuth des Gesanges. Ich habe sie in vielen, meist übereinstimmenden Abschriften gesehen, und, irre ich nicht, auch in einer zu London gestochenen Ausgabe. Die darunter befindlichen 12 Duetten sind wahrscheinlich diejenigen, die Händel, nach Hillers Versicherung, in Hannover für die damalige Churprinzessin Caroline setzte, auf Madrigale, welche der Abbate Mauro Ortensio zu diesem Zwecke gedichtet hatte*). Sie würden also aus den Jahren 1711, 1712 herrühren, und wenn sie nicht eine geradehin aufgegebene Arbeit waren, ihre Veranlassung leicht in des Meisters Bekanntschaft

*) Hiller, Leben berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuer Zeit. Leipzig, Dyk. 1784. S. 114.

mit Steffani finden, seinem Vorgänger in der Capellmeisterstelle am hannöverschen Hofe, einem in Sätzen solcher Art besonders ausgezeichneten und beliebten Tonkünstler, dem er es darin gleich, wenn nicht zuvorthun wollte. In diesen Sätzen finden sich nun die Keime von den herrlichsten Chören des Messias und von Gesängen aus andern Oratorien Händels. So zuerst in dem 2ten Duette für zwei Sopranstimmen. Die dem ersten Satze desselben zu Grunde liegenden Zeilen des italienischen Madrigals lauten folgendermaßen:

Nò, di voi non vuo' fidarmi,
Cieco Amor, crudel beltà;
Troppo siete menzognere
Lusinghiere deità!

„Nein! euch will ich nicht trauen, blinder Amor, grausame Schönheit; ihr seid zu lügenhafte, schmeichlerische Gottheiten!" Das Motiv des Gesanges der ersten zwei dieser Zeilen ist nun in Tonart und Wendung ganz dem des Chores aus dem ersten Theile des Messias übereinstimmend:

Denn uns ist ein Kind geboren,
Und ein Sohn ist uns gegeben ꝛc.

das der beiden letzten aber dem, wodurch die folgenden Worte dieses Chores betont sind:

Welches Herrschaft ist auf seiner Schulter ꝛc.

nur versteht es sich von selbst, daß das Duett auf Wechsel und Verflechtung dieser beiden Motive sich beschränkt, und daß der Gegensatz der jenen Chor des Messias den erhabensten dieses großen Tongedichtes gleichstellt, jenes „Wunderbar, Herrlichkeit, der Ewig-vater, der Friede-fürst" hier nicht erscheinen kann, sondern dem Meister erst aus seiner späteren Aufgabe hervorgesproßt ist. Der dritte Satz eben dieses Duetts

So per prova i vostri inganni,
Due tiranni siete ognor etc.

zeigt uns die Hauptmotive des Chores im zweiten Theile des Messias: „Wie Schafe gehn, flohn wir zerstreut ꝛc." nur daß sie in G, der Grundtonart des Ganzen, erscheinen, und nicht in F, wie späterhin. In dem dritten Duette, ebenfalls für zwei Sopranstimmen, läßt der erste Satz, zu den Worten:

Quel fior, che all' alba ride,
Il sole poi l'uccide,
E tomba ha nella sera etc.

die Motive, die Tonart, die Behandlung des Schlußgesanges im ersten Theile des Messias erkennen: „sein Joch ist sanft und leicht ist seine Last;" so wie sein dritter Satz:

L'occaso ha nell' aurora,
E perde in un sol di la primavera etc.

den Chor: „er wird sie reinigen, die Kinder Levi" uns zurückführt. Sein vierter Satz endlich gleicht vollkommen dem ersten Duette im Judas Maccabäus: „der wilden Macht die uns bezwang rc." dessen Töne wir zu folgenden Worten vernehmen:

Ahi nelle sorti umane
Quella saria d'un cor
Felicità maggiore
Ch' è senza affanno!

Die Worte des ersten Satzes in unserem Madrigal scheinen dem Meister besonders zugesagt zu haben; in dem siebenten seiner Gesänge hat er aus ihnen ein Terzett geschaffen für zwei Soprane und einen Baryton, und darin zugleich die Schlußfuge seines Alexanderfestes uns vorgebildet. Zu der ersten Zeile

Quel fior, che all' alba ride,

erklingt die Melodie des ersten Satzes seiner Fuge: „Timotheus, der Preis sei dein;" zu der 2ten

Il sole poi l'uccide

die des letzten: „sie zog den Gott herab," und zu der 3ten

E tomba ha nella sera

die des zweiten: „nein, beide theilt den Kranz." Die Ausführung mußte freilich, bei der so ganz verschiedenen Stellung dieser sonst gleichartigen Bestandtheile, und der Beschränkung auf nur drei wesentlich zusammenwirkende Stimmen ganz abweichend ausfallen; doch erinnert die Zwischenharmonie dieses dreistimmigen, fugirten Satzes an verschiedenen Stellen auch an das dritte Motiv der Schlußfuge des Alexanderfestes, das unserem Madrigale fehlt.

Das sechzehnte endlich in der Reihe der Madrigale mit denen wir uns beschäftigen, ein Duett für Sopran und Alt (Esdur), zeigt in der früheren Hälfte seines ersten Satzes im Wesentlichen sich übereinstimmend mit dem Duett im dritten Theile des Messias: „O Tod, wo ist dein Stachel," so abweichend auch seine Worte klingen:

Se tu non lasci amore
Mio cor, ti pentirai;
Lo so ben io.

Läge es nicht zu Tage, so würde Niemand glauben wollen, daß einerlei melodische Wendungen und Verflechtungen für völlig verschiedene Worte gleich angemessen erscheinen könnten; für leicht tändelnde und heilig ernste. Es wiederholt sich indeß hier innerhalb des Schaffens und Bildens eines edlen Tonmeisters, was unter sonst ganz verschiedenen Verhältnissen bei den Melodieen des evangelischen Kirchengesanges geschehen war. Die lieblichen Blüthen der jugendlichen Einbildungskraft des Meisters erscheinen als vollkommen gereifte, erquickende Früchte in seinen späteren Schöpfungen; die der anmuthig spielenden italienischen Dichtung nur leicht angeflogenen Weisen finden erst in den heiligen Sprüchen der Schrift, in den bedeutungsvollen Worten eines ernsteren Dichters ihre wahrhafte Heimath, der

sie nun so eigen angehören, daß die Meisten sich verwundern werden zu vernehmen, von wo her sie dort eingezogen sind. Ähnlich hat das Volk, in dessen Liedern und deren Weisen mannichfaltige Blüthen des von ihm Erlebten entsprossen waren, als es um die Zeit der Kirchenreinigung zu neuem Leben erwacht war, jene Weisen den Liedern angeeignet, wir möchten sagen geopfert, in denen begabte Dichter aus seiner Mitte seine inneren Erfahrungen in jener bewegten Zeit ihm gedeutet und erst gestaltet hatten.

Es würde nun von jenen reifsten Werken unseres Meisters, seinen Oratorien, zu reden seyn. Sie liegen jedoch nicht auf dem Gebiete das uns hier zu durchwandeln bleibt, dem des kirchlichen Gesanges, in dem Sinne genommen, daß er für die Kirche als seine Heimath bestimmt, und dort wirklich heimisch gewesen sei. Dieses war mit seinen Oratorien nicht der Fall. Das erste derselben, Esther, setzte Händel für den Herzog von Chandos im Jahre 1720 und ohnfehlbar war es zu scenischer Aufführung auf dem Landsitze jenes Gönners, Cannons, bestimmt. Elf Jahre später (1731) führte man es wenigstens zu London, im Hause des Herrn Bernard Gates, Vorstehers der königlichen Capellknaben, in solcher Art auf, als geistliches Schauspiel. Der Chor war durch Sänger der königlichen Capelle und der Westminsterabtei besetzt, und es wird erzählt, man habe ihn nach Art der Alten in ihrer Tragödie aufgestellt; woraus hervorzugehen scheint, jenes geistliche Drama, in welchem der Chor überhaupt eine bedeutende Stelle einnimmt, sei ein Versuch der Wiederbelebung jener Schauspiele gewesen. Eine zweite und dritte Aufführung in gleicher Art fand sodann in der Taverne zur Krone und dem Anker statt, und Händel dachte nun daran, sein Werk auf das Haymarket-Theater zu bringen, theils um den gegen ihn ausgesprochenen Wünschen der königlichen Prinzessinnen, seiner Schülerinnen, zu genügen, theils um es auf solche Weise einer größeren Anzahl von Zuschauern zugänglich zu machen. Allein der damalige Bischof von London, Dr. Gibson, widersetzte sich einer öffentlichen Bühnenaufführung, selbst wenn sie mit dem Buche in der Hand erfolge. Erst im folgenden Jahre (1732) gelang es Händel, mit seiner Absicht durchzudringen, doch blieb Bühnenspiel und Bühnenprunk fortdauernd untersagt, und späterhin erschienen in gleicher Art die seitdem von Händel gesetzten Oratorien auf dem Haymarket-Theater, wobei er die Zwischenräume durch sein meisterhaftes Orgelspiel auszufüllen pflegte.

Dadurch hat ohne Zweifel jene ganze Gattung der Oratorien, wie sie bei Händel erscheint, ihr eigenthümliches Gepräge erhalten. Sie waren ursprünglich, als geistliche musikalische Dramen, der Bühne bestimmt, und sollten durch stätigere Mitwirkung des Chors einen Ernst, eine Feierlichkeit erhalten, die sie von weltlichen Bühnenspielen unterscheide, sie zugleich der Tragödie der Alten nähere. Die Strenge geistlicher Eiferer setzte sich dagegen, und jedes Bühnenspiel mußte unterbleiben. Um dieses zu ersetzen, wurde es nun Aufgabe des Tonmeisters, seine Tonbilder um so schärfer, anschaulicher auszugestalten, wobei ihm nebenher zu statten kam, daß er, in den Chören zumal, Manches nun kunstreicher und breiter ausführen durfte als es die Raschheit einer Bühnenaufführung erlaubt haben würde, als es überhaupt auch in solcher Gestalt in dem Gedächtnisse der Sänger und Spieler hätte haften können. Daher in Händels folgenden, wenn auch durch seine Dichter dramatisch gefaßten Oratorien, bei vielen Chören und anderen Gesängen eine fast epische Breite; ein Wort, das hier keineswegs als Tadel ausgesprochen seyn, sondern eine wahrhaft neue Art von Schöpfung bezeichnen soll, die in den lebendigen Tonbildern, die sie uns hinstellt, ein Größeres gewährt, als jede Bühnenmalerei,

aller Prunk der Aufzüge und Kleidungen, aller Zauber des Zusammenwirkens mehrer Künste hätte leisten können. Was die Tonkunst, jeder fremden Hülfe sich entschlagend, mit ihren Mitteln allein, und mit viel mehr tiefer, sittlicher Wirkung zu leisten vermöge, das hat Händel in seinem Sinne zuerst und mit vollendeter Meisterschaft gezeigt. Die Oper seiner Tage, selbst die seinige, so großartige einzelne Scenen sie bietet, so sehr sie durch schärfere, bestimmtere Zeichnung der handelnden Personen vor denen anderer mitlebender Meister hervorragt, prunkt doch nach dem Vorbilde des genußsüchtigen Welschlands, neben dem Glanze und der Pracht ihrer äußeren Erscheinung, vor Allem mit Virtuosenkünsten; dem Oratorium, wie es in der evangelischen Kirche Deutschlands erschien, war es eben nur darum zu thun gewesen, auch an heiliger Stätte jene Gesangesformen einzuführen, welche durch die sich verbreitende Oper allgemeine Beliebtheit gewonnen hatten; und wenn man dergleichen Kirchenmusiken neuerer Art als theatralisch verwarf, war es nicht deshalb, weil sie etwa darstellend gewesen wären in dem Sinne, wie das Zusammenwirken verschiedenartiger Kräfte von der Bühne herab ein Lebensbild anschaulich zu gewähren vermag, sondern weil sie Formen von dieser entlehnt hatten, die auf ihr ursprünglich heimisch gewesen; von ihr, an die ohne Entheiligung nichts erinnern dürfe an der Stätte der Anbetung. Mit diesen Oratorien so wenig, als mit den geistlichen Bühnenspielen Italiens während der Fastenzeit, die nur ihr Stoff, nicht die Behandlung, von der Oper unterscheidet, dürfen wir Händels Werke dieses Namens irgend vergleichen. In ihnen hatte er die Form gefunden, in der sein mächtiger Geist in seiner ganzen Fülle sich zu offenbaren vermochte. Die Bilder die er mit seinen Tönen schafft, sind nicht schnell vorüberrauschende, sie gewähren dem inneren Sinne Raum, sich genügend in sie zu vertiefen, sie ragen weit hinaus über den gewöhnlichen engen Umfang der Bühne. Wir schauen ein ganzes Volk, trauernd um einen Weisen, einen Helden; zuerst tief gebeugt und düster, dann ringt die Klage sich immer mächtiger hervor aus der beängsteten Brust, und droht sie zu zersprengen; aber in sanften Klängen ertönen auch fromme Thränen, heißes Flehn, laute Seufzer und Gesang, beschwichtigend, des Herrn Gnade herabrufend. Die Klage wird zum Gebete um das was Noth thut, der herben Knechtschaft zu wehren: um einen Mann, voll Muth und Geist, der die Bande der Schmach kühn zerreiße. Damit kehrt auch freudiges Bewußtseyn der Kraft, selbst Heiterkeit zurück. Die Stimme des Priesters ruft das Volk auf zu kräftigem Widerstande, und mit ihr erwacht der alte kühne Muth; in freudig kriegerischen Tönen, denen der Klang der hellen Trompete, der dröhnenden Pauke zwar noch gebricht, über die aber eine Begleitung hinzieht, gleich den Blitzen gezückter Schwerter im Sonnenglanze, heischen Alle, daß der Held von dem der Seher geweissagt, sich an ihre Spitze stelle, sie zum Kampfe führe. Nun erscheint Judas der Makkabäer, edel, besonnen, muthig; die Klage ist völlig verstummt, die Bilder künftiger Freiheit und frischen Lebensmuthes ziehen ein in die geheilte Brust, hauchen sich aus in mildem, freudigem Gesange; in den Feind zu dringen, Jehovahs Namen den Heiden bekannt zu machen ist der Wunsch Aller. Aber der Kampf in den man gehen wird, ist ein ernst entscheidender, er kann die Freiheit, er kann den Untergang bringen; doch lieber diesen, wenn jene der Kampfpreis nicht seyn kann, nur daß der Tod ein edler sei, würdig eines so hohen, wenn auch unerreichten Gutes. Wer jemals diese Stimme eines zum Bewußtseyn erwachten Volks in Händels Tönen vernahm, wird sie nicht wieder vergessen; nur die edelste Begeisterung vermag ein solches Bild hervorzurufen. — Der stolze Feind ist gefallen, sein Trotz, sein frecher Spott mit ihm; einmüthig, in kühner Wildheit, rufen Alle es aus; in den begleitenden Klängen

ras't das Gewühl der Schlacht noch fort, dumpf dröhnt der Fall nach in den Gemüthern. Doch nun erhebt sich jedes Haupt, der Sieges-, der Jubelgesang wird angestimmt, man preiset sich, man preiset das ganze Land glücklich; da ertönt die unwillkommene Kunde, daß ein neuer mächtiger Feind, zum Verderben, zur Vernichtung gerüstet, heranziehe. Plötzlich ist Alles entmuthigt; nur ein Gedanke wird in Allen herrschend, die Rückkehr schmählicher Knechtschaft; in dem Trauergesange der nun erklingt, wird die Grundstimme, in die Tiefe düster sich hinabsenkend, durch stetes Wiederholen dieser melodischen Wendung eine Fessel jeden Aufschwunges, während dennoch der Meister ein allezeit neues Gebäude von Harmonieen über dieser Grundlage aufzurichten weiß, andeutend, daß der Muth zwar geknickt sei, doch nicht gebrochen. Es erhebt sich nun auch aufs neue die erkräftigende Stimme des Priesters: der Herr errette sein Volk durch Wunderthaten, er beschütze es mit mächtigem Donner! Judas der Held heißt die Trompeten blasen, ein Feldgeschrei erheben, die Tapfern herbeirufen; und als nun auf den wiederholten Schlachtruf die Drommeten wirklich schmettern, die Pauken donnern, da werden Alle geweckt durch den schrecklich süßen Schall, sie folgen Alle zum Siege — aber nun plötzlich verstummend: wäre es zum Fall — wie schön doch ist der Fall um der Freiheit willen! erklingt es mit erneutem Jubel, und sie stürmen fort in die Schlacht. Die Kampfesunfähigen, Zurückbleibenden, erinnern, daß der Held, der dem Siege entgegeneile, im Namen seines Gottes kämpfe, daß er so fromm sei als tapfer; sie ermahnen, von dem Truggebilde des Aberglaubens und falscher Weisheit zu lassen, und um diese Worte webt hier, was er durch das Ganze bisher nicht gethan, der Tonmeister ein Gespinnst mannichfach reicher Klänge der Flöten, der Hoboen, der Hörner. Man preis't sich glücklich im Gegensatze der abgöttischen Heiden die man bekämpfe; niemals, so rufen zunächst zwei Stimmen aus, in tiefer Entrüstung über den frevlen Götzendienst, niemals habe man dem stummen Holze, dem todten Steine das Knie gebeugt; ein lautes, freudiges, in Anbetung übergehendes Bekenntniß, daß man Gott opfere, und ihm allein, beschließt das zweite großartige Bild der Volkserhebung. Fromme Gebete harren dem Ausgange des Kampfes entgegen, glückliche Zeichen verkündigen ihn, die Hoffnung wird laut in Gesängen der Fröhlichkeit; da erklingen die frischen, jugendlich hellen Töne der Knaben, der Jungfrauen, die dem ruhmgekrönten Sieger entgegenziehen, der freudige Lobgesang der dem Herrn der Heerschaaren die Ehre giebt; in hehrer Feier tönen nun auch die Kriegsinstrumente hinein, nicht mehr zum Kampfe auffordernd; die Bilder aller Segnungen des Friedens werden durch zarte, jungfräuliche Töne erweckt, begleitet von milden, weichen Klängen der Flöten, ein Hallelujah schließt das Ganze, die Chöre der Engel auffordernd einzustimmen in die Psalme des geretteten, nun freien Volkes. Wer könnte es wagen, ein Bild wie dieses, durch den Flitterprunk der Bühne, durch die kleinliche Erscheinung vielleicht eines Hundert von Menschen, die ein Volk vorstellen sollen, vor die Anschauung zu bringen? Besser, daß unsere Augen nicht sehen, daß wir nicht mehre Künste aufrufen, im Vereine dasjenige zu leisten, das, wenn es mit allen Sinnen erfaßt werden soll, diesen niemals genügend und zu Danke entgegengebracht werden kann! Daß die Macht der Töne allein es vermöge, daß durch sie dem inneren Sinne das großartigste Bild in voller Herrlichkeit hervorgerufen werde, frei von allen kleinlichen Mängeln der äußeren Erscheinung; das hat der große Meister uns gelehrt, und darin beruht seine Bedeutung für alle Zeiten. Möge aber auch unsre Zeit, die seit einer Reihe von Jahren die Mehrzahl seiner Oratorien wieder in das Leben gerufen hat, sich erinnern, daß ihr Urheber in jedem von ihnen uns ein Ganzes gegeben hat, von dessen

allgemeiner Färbung auch die jedes Einzelnen abhängig bleibt. Wie oft hat man, in dem Wahne, das Einzelne wirkungsvoller, nachdrücklicher zu machen, es mit begleitenden Instrumenten reicher ausgerüstet, und nicht bedacht, daß, um die inneren Verhältnisse des Ganzen zu erhalten, nun in eben dem Maaße das schon ursprünglich reicher Begleitete durch vermehrten Schmuck noch höher gehoben werden müsse; wo man denn freilich bald inne geworden seyn würde, daß dazu die gewöhnlichen Mittel nicht mehr ausreichen könnten, und daß man neue, genügendere, erst dafür schaffen müsse, durch die dann endlich doch nur krankhaft Überspanntes geleistet werden könne! Will man für den Chor im Judas Maccabäus: „Wohlan, wir folgen gern", schon Trompeten und Pauken anwenden, so vernichtet man deren Wirkung wo sie gegen den Schluß des 2ten Theiles bei Judas' Schlachtrufe, und nach Händels Absicht zum erstenmale, dann aber auf das Bedeutsamste, ertönen; eine Wirkung, die durch keine Anhäufung begleitender Instrumente zu ersetzen ist! Eben so oft aber wird auch durch das Beseitigen von Mittelgliedern gefehlt, die, für sich genommen weniger bedeutend, an ihrer Stelle jedoch der Vermittelung wegen unentbehrlich sind. Nimmt man die Arie, „fromme Thränen, heißes Flehn" vor dem Chore „du Gott, dem Erd' und Himmel schweigt" im Judas Maccabäus hinweg, so stehen die herbsten Klagelaute der Erkräftigung durch Gebet schroff und herbe zur Seite; läßt man den kurzen, nur von der Grundstimme begleiteten Gesang des Judas weg, worin er die Trompete blasen, ein Feldgeschrei erheben heißt, so zerstört man damit die Pracht des Trompeten- und Paukenschalles bei dem bald nachher erneuerten Schlachtenrufe, und endlich doch nur aus dem leeren Grunde, weil man dasjenige wovon der Feldherr rede, auch hören müsse, und weil sein ausgesprochenes Befehlswort doch nicht ohne Wirkung bleiben dürfe.

Die Mehrzahl der Händel'schen Oratorien, wenn wir die Theodora (1750), sein vorletztes, ausnehmen, stellt uns Begebenheiten aus den Büchern des alten Testamentes in dramatischer Form dar: denn seine Semele (1742), Acis und Galathea (1735), Wahl des Herkules (1744) werden wir nicht Oratorien heißen dürfen, sondern eher sie seinen Opern beirechnen müssen, und Alexanders Fest (1735) und Allegro und Penseroso (1739) bilden eine Mittelgattung, die zwar lebendig darstellender Tonsätze nicht entbehrt, wohl aber der dramatischen Form im engeren Sinne. Zwei indeß treten der Form zufolge vor allen andern heraus: Israel in Aegypten (1738) und der Messias (1741). Sie sind die einzigen, die nicht auf freien Dichtungen ruhen, sondern auf einer Reihe großartig zusammengestellter Schriftsprüche. Das ältere, ohne einleitendes Vorspiel, beginnt mit einem kurzen, unbegleiteten Recitative: „es sei ein König gekommen der von Joseph nichts gewußt, er habe Israel mit schwerer Frohnarbeit gedrückt"; und nun erscheint uns in Tönen das geknechtete Volk, seufzend, der harten Arbeit erliegend. Mose und Aaron thun große Zeichen, sie bringen über Ägypten die furchtbaren Plagen, um Israel zu erlösen; wir glauben mit Augen zu sehen, wie der Durstige mit tiefem Abscheu sich wegwendet von dem Wasser das Blut geworden, wie die Schwärme des Ungeziefers herwimmeln, die Schaaren der Heuschrecken heranrauschen, der Hagel und mit ihm das Feuer vom Himmel herabstürzt; wie die tiefe Finsterniß sich herabsenkt auf das ganze Land, wie sie alles Lebende umhüllt, wenn wir die dunkeln, tiefen Klänge vernehmen mit denen der Chor beginnt, der sie uns schildern soll, wenn wir seine einzelnen Stimmen in der lang' und düster austönenden Harmonie der Begleitung dann wanken, wir dürfen sagen herumtappen hören; wir vernehmen die Schwerteschläge des Racheengels, dem die Erstgebornen Ägyptens als Opfer fallen, schauen den Herrn, wie er als Hirt vor seinem

Volke herwandelt, wie es den Boden des Meeres betritt, wie die Welle schmeichelnd kaum seine Füße netzt, dann aber mit gewaltigem Schalle und furchtbarem Tosen über die Häupter der Verfolger herbraus't und sie in den Fluthen begräbt. Alles dieses geht in einzeln nebeneinander gestellten, nur Anfangs durch kurze Recitative verbundenen Bildern uns vorüber, zuletzt durchweg in den mächtigsten Chören. Der zweite Theil bringt uns dann eine ähnliche Reihe solcher meist Doppel-Chöre entgegen, durchwoben mit wenigen Einzelgesängen und Duetten; das gerettete Volk singt Loblieder dem Horte seines Heiles, erzählt von des Herren Macht, bis zuletzt Mose's Schwester, Mirjam die Prophetin, ihre helle Stimme erhebt, laut ausrufend, während alles Singende und Klingende schweigt: „der Herr habe eine große That gethan, Roß und Reuter habe er gestürzt in das Meer" wo dann die jubelnden Doppelchöre erschallen, mit einander wetteifern, in mächtigen Klängen das Ganze krönen. Und was bliebe mir von dem hehrsten Werke des großen Tondichters noch zu sagen übrig, jetzt, wo es sich seinen Weg gebahnt hat in dessen Vaterland, wo es kaum eine Stadt mehr giebt von irgend einiger Bedeutung, wo es nicht erklungen wäre? Nur der Voraussetzung möchte ich begegnen, die von einem nahmhaften Tonkünstler ausgesprochen ist, als sei der Messias erst später zusammengebracht aus mehren einzelnen Musiken, die Händel für die heiligen Zeiten und Feste des Kirchenjahres nach und nach gesetzt, und dann aneinander gereiht habe. Dergleichen einzelne Kirchenmusiken müßten in Hamburg entstanden seyn, oder in den Jahren 1718 bis 1720, wo Händel sich zu Cannons bei dem Herzoge von Chandos aufhielt. Denn von 1720 bis 1741, wo der Messias erschien, arbeitete er für die Bühne, und trat mit seinen frühesten Oratorien auf; daß er innerhalb dieses Zeitraums für die Kirche etwas gesetzt, davon findet sich keine Spur. Zu Cannons jedoch hatte er eine Stellung, die ihm Veranlassung gab, für den Gottesdienst heilige Gesänge zu schaffen; wir besitzen auch noch die sogenannten Anthems die er damals gesetzt hat, frische, herrliche Chöre, den Styl seiner späteren Oratorien vordeutend, und in diesem Sinne vielleicht auch an den Messias erinnernd, nirgend jedoch Etwas bietend, das unmittelbar in den Kreis dieses ewigen Werkes übergegangen wäre. In Hamburg, während seiner früheren Jahre, war Händel geachteter Tonkünstler und Musiklehrer, aber ein bestimmtes Verhältniß zu einer einzelnen Kirche hatte er nicht, wenn man auch was er nach Muße und Lust für die Kirche im Allgemeinen schuf, gern hingenommen haben wird. Dabei hatte er jedoch der hergebrachten Form solcher Musiken sich zu fügen, und wie er es gethan, haben wir an einzelnen Beispielen gesehen. Was hätte er, vorausgesetzt auch, ein großer Theil solcher damals entstandenen Kirchenstücke sei uns unbekannt geblieben, aus ihnen dann später entlehnen können? vielleicht, wo dergleichen vorkamen, die einzelnen Schriftsprüche? allein eben weil einzeln stehende, nach der Sitte jener Zeit kurze, damit der darüber predigenden Betrachtung des Dichters der gehörige Raum bleibe, würden diese, wenn aneinander gereiht, gewiß nicht jenes Gepräge des Ganzen, Großen, in sich Zusammenhängenden, Ursprünglichen tragen, das jede Zeit an seinem Messias bewundern wird. Auch haben wir Keime vieler der herrlichsten Sätze dieses Meisterwerkes in Hervorbringungen Händels von ganz anderer Art nachgewiesen, in seinen italienischen Duetten und Terzetten, die jedoch erst nach seinem Hamburger Aufenthalte entstanden; und es ist kaum glaublich, daß er seiner Fürstin, die sie von ihm begehrt hatte, darin nur etwas geboten haben werde, was er aus kaum erst gehörten Werken anderer Bestimmung zusammengelesen hätte, zu geschweigen, daß es wohl vorkommt, Weltlichem, durch Anwendung für die Kirche eine höhere Weihe gegeben zu sehen, nicht aber Kirchliches für weltliche Zwecke

gemißbraucht. Es ist zu fürchten, daß jene Ansicht nur deshalb sich dargeboten habe, und verfochten worden sei, um bei der vorausgesetzten, fast zufälligen Entstehung eines solchen Werkes eine Rechtfertigung für willkührliches Umstellen und Ausscheiden einzelner Theile desselben zu finden, bei der Händel dem Dichter — denn gedichtet hat er wahrhaft in dem Kranze von Schriftstellen den er sich flocht — nicht minder Unrecht geschieht als dem Tonkünstler. Er läßt uns zuerst die tröstenden, weissagenden, strafenden Stimmen der Propheten des alten Bundes vernehmen, führt uns dann, in lieblichen Klängen, zu den Gefilden, wo die Hirten ihre Heerden weideten in jener seeligen Nacht, da das Heil der Welt geboren wurde; mit den Worten des Lucas ertönt zu ihnen die fröhliche Botschaft, wir hören den sanften Flügelschlag der hinabschwebenden Engel, deren begeistertes Lied: Ehre Gott in der Höhe, Friede auf Erden, den Menschen ein Wohlgefallen verkündet, wir sehen sie den Blicken der Nachschauenden entrückt wieder gen Himmel eilen. Mit den Worten des Johannes deutet er uns auf Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt, Propheten und Psalmen zeigen uns den Erlöser in der Tiefe seiner herben Schmach, seines versöhnenden Leidens; aber nun öffnen sich in den Tönen des Psalmes die Thore der Welt, der König der Ehren, der siegreich Erstandene, zieht glorreich ein; er fähret auf in die Höhe, führet das Gefängniß gefangen; er giebt das Wort mit großen Schaaren heiliger Boten, deren lieblicher Schritt durch die ganze Welt eilt, das ewige Heil zu verkünden, deren Schall in alle Lande ausgehet, trotz des Tobens der grimmen Heiden, die der Herr gleich Scherben zerschlägt, der Herr, der ewig regieret, ein König für und für, Halleluja! Nun wissen wir, was schon in altersgrauer Zeit jener hartgeprüfte Dulder ahnte: unser Erlöser lebt, er erweckt uns von dem Tode, und müssen wir auch die Verwesung sehen, die dem Erstlinge derer die da schlafen fern blieb, so wird doch unser Auge Gott sehen wie er ist! Der Tod kam durch Einen, durch einen Andern der Todten Auferstehung; wie durch Adam Alle sterben, werden in Christo Alle leben, die Posaune ertönt, die Todten erstehen unverweslich; dem Tode ist der Stachel genommen, der Hölle ihr Sieg; ist Gott für uns, wer kann uns schaden! und haben wir, wie früher Propheten, Psalme, Evangelisten, nun diese Lehren des Apostel Paulus vernommen, ja, wie mit Augen geschaut was durch ihn verkündet wird, so eröffnet sich nun unsern Blicken das hehre Bild der Offenbarung von dem neuen Jerusalem, und in überschwenglicher Herrlichkeit, in strahlendem Glanze, schließt das ewige Werk. Ja, von ihm fühle ich mich gedrungen jene Worte zu wiederholen, die ich einst darüber gesprochen*): es ist nicht kirchlich, stellt es gleich, wie kein anderes, in einer Fülle von Bildern die ewige That der Erlösung dar; denn es schließt sich keinem kirchlichen Gebrauche an, keiner einzelnen heiligen Zeit, weil es allen angehört; es vermag in seiner Ganzheit und Größe mit keiner Art des Gottesdienstes in Verbindung gesetzt zu werden, wie es auch für keine geschaffen wurde; es hat bisher, wenn auch zur Erscheinung gebracht an heiliger Stäte, in der Kirche doch niemals seine Heimath gefunden. Ist aber auch jeder Tempel für dasselbe zu eng, jede Anknüpfung an bestimmten Zeitumfang zu beschränkt, so fordert es uns doch auf, in dasselbe einzugehen, wie in einen heiligen Tempel, in tiefer Andacht zu vernehmen, was uns in ihm verkündet wird.

Und nun, ehe wir von dem großen Meister scheiden, noch ein Wort der Vergleichung mit einem Vorgänger, unter dessen schöpferischen Händen am Schlusse des Jahrhunderts der Kirchenreini-

*) Gabrieli, I. 191.

gung und in den ersten Jahren des folgenden, dessen letzte die Geburt Händels sahen, die kirchliche Tonkunst in evangelischem Sinne zu herrlicher Blüthe sich erschloß. Wir haben Johannes Eccard nachgerühmt, daß er, wie keiner vor ihm, lebendige Bilder durch seine Töne geschaffen habe; fast ein Gleiches aber vor wenigen Blättern auch von Händel ausgesagt, indem wir behaupteten: in Bildern solcher Art habe er zuerst, und mit vollendeter Meisterschaft gezeigt, was die Tonkunst, jeder fremden Hülfe sich entschlagend, mit ihren Mitteln allein zu leisten vermöge. Aber mit Vorbedacht fügten wir hinzu: in seinem Sinne, und darüber haben wir, zu vollem Verständnisse, uns nochauszusprechen. Nicht darauf soll hier Werth gelegt werden, was Alle ohnedies wissen, daß Beide mit verschiedenen Mitteln gewirkt, der Eine allein durch den lebendigen Hauch menschlicher Brust im Gesange, der Andere auch durch mannichfache Klänge selbständigen, begleitenden Instrumentenspieles; der Eine zumeist durch Wohlklänge, oder wenn durch Mißklänge, doch in Bindungen sanft eingeleitete und geschlichtete, der Andere durch den vollen Reichthum der Kraft der in diesen beruht; der Eine durch die kirchlichen, der Andere durch die Tonarten seiner Zeit. Das, worauf wir hier deuten wollen ist das: in Eccards Tönen erscheint allezeit der Abglanz einer frommen Stimmung der Seele die sich auflös't in Anbetung, und durch ihre Eigenthümlichkeit uns ein lebendiges Bild erschafft. So weht uns der Hauch des heitersten Frühlings an, es strahlt uns der Glanz des wolkenlosesten Himmels entgegen, wenn wir singen hören von der über das Gebirg wandelnden Maria, und dann ihren Lobgesang vernehmen. Über die den Herrn Darbringende wölbt sich uns die hehre Majestät seines Tempels; das Ganze aber athmet stets den seeligen Frieden des Gebetes, auch wo „Freude über Freude" ertönt über die Ankunft des ewigen Wortes in das Fleisch. So begeistert auch hier der Gesang sich aufschwingt, er wird doch nicht zu lautem Jubel, er gleicht dem Leuchten der Seeligen, die in Dante's Paradiese bei dem freudigen Wiedersehen der Ihrigen von höherem Lichte erglühen, einem Abglanze des Lichtes das aus dem Quelle ewiger Liebe, ewigen Lebens stammt, bald in die Tiefe des Innern sich zurückzieht, dann nach Außen bringend, die Erscheinung verklärend*). Die Bilder die uns Händels Töne entgegenbringen sind durchaus Bilder lebendiger Bewegung, wie des Gemüthes, so selbst äußerer Gegenstände die durch den Sinn des Gehöres für das innere Auge in lebhafter Anschaulichkeit hervorgerufen werden. So nicht allein in seinem Israel, wo er uns die Plagen Ägyptens vorüberführt, den Durchgang durch das Meer, das wilde Aufrauschen, die vernichtende Kraft des empörten Elements. Auch im Messias sind seine Tonbilder nicht ein stiller Hintergrund der eine friedliche Stimmung des Gemüthes wiederspiegelt, es wäre denn in den Klängen der Hirtenmusik womit er die Verkündigung der Geburt des Herrn einleitet. Wir sehen die Engel herab- und wieder hinaufschweben, wir schauen die Verwirrung der hirtenlosen Heerde, ja, im Halleluja umflattern jubelnd die himmlischen Heerschaaren die ernsten Töne des Preises und der Anbetung. Die Klänge des älteren Meisters, auch die freudigen, wirken eine stille Einkehr des Gemüthes, die des jüngern einen lebendigen, begeisterten Aufschwung; in denen des älteren schauen wir stets den stillen, friedsamen Alten**), wenn auch in höherem Sinne als sein Fürst ihm diesen Namen gab, in denen des

*) Gabrieli I. 172.

**) Th. I. S. 454.

jüngeren den kühnen, hundertarmigen Riesen, wie ein Dichter seiner Zeit ihn nannte*), den Mächtigen der da kömmt die Seele zu ergreifen, zu erheben, zu erschüttern; in Beiden, an Beiden aber freuen sich Leib und Seele in dem lebendigen Gott!

Johann Mattheson.

Von Matthesons zahlreichen Oratorien, deren er in seiner Ehrenpforte bei der Erzählung seines Lebenslaufes bis 1740 gedenkt, ist nur eines mir zu eigener Anschauung gelangt, sein „für die Sünden der Welt gemarterter und sterbender Jesus" nach Brockes' Dichtung; ein Werk, auf das er selber besondern Werth legte, und das daher am ersten geeignet ist, ihn, dem wir als Kunstlehrer, Kritiker, Polemiker, schon mehrmals zuvor begegneten, auch als Tonkünstler kennen zu lernen. Er war unter seinen Hamburger Genossen der dritte, der es unternahm, diese Dichtung in Musik zu bringen. Keiser und Händel waren ihm, wie wir gesehen, darin vorangegangen. Es heißt darüber in seiner eben erwähnten Lebensgeschichte, mit Bezug auf sein Tagebuch:**) „unter den Anmerkungen von 1718 findet sich, daß er im Februario die berühmte Brockesische Passion in die Musik gebracht, und von dem Herrn Verfasser dieser auserlesenen Worte den 19ten desselben Monats, deswegen eines Besuches gewürdiget ist." Die Art wie der Tonkünstler hier von seinem Dichter redet, indem er ihn den Verfasser „auserlesener Worte" nennt, ist für seine Auffassung des Gedichtes bezeichnender, als es Anfangs scheinen möchte. Wie Brockes bei allem aufrichtigen Durchdrungenseyn von der Größe und Wichtigkeit seiner Aufgabe, woran wir nicht zweifeln wollen, es doch nicht weiter gebracht hat, als zu kleinlichem Ausmahlen der Todespein des Herrn, die ihm dann wieder bei allen einzelnen Marterqualen, deren er uns keine erläßt, Gelegenheit gegeben hat zu allerlei sinnreichen Einfällen, die er mit Gewandheit in wohlgesetzten Reimen vorträgt: so ist ihm sein Tonsetzer darin treulich nachgefolgt. Das „auserlesene Wort" war ihm des Dichters größestes Verdienst, die Blüthe, der Kern seiner Poesie; in eben so auserlesenen Phrasen, gleich schmuckvoll und zierlich diesem sich anzuschließen, war ihm die Aufgabe des Tonkünstlers. Darum ist er auch dem Worte überall sorgfältig nachgegangen. Ein Beispiel davon giebt gleich der Anfangschor, dessen Worte lauten:

Mich vom Stricke meiner Sünden
Zu entbinden,
Wird mein Gott gebunden ꝛc.***).

---

*) Strong in new arms, lo! giant Handel stands,
Like bold Briareus with his hundred hands;
To stir, to rouse, to shake the soul he comes etc. — Pope.

**) Ehrenpforte, S. 204.

***)

Mich vom Stricke mei- ner Sün- den zu ent- bin- den wird mein Gott ge-

wo die synkoptische Fortschreitung und die fortwährenden Rückungen das beängstigende Gefühl eines Ringens unter drückenden Banden erregen, die ganze Aufmerksamkeit also auf das Einzelne richten, ohne zugleich ein großartiges Bild zur Anschauung zu bringen. So durch das ganze Werk hin. Die Worte des Dichters, der den Evangelisten von dem schweren Kampfe des Herrn auf dem Ölberge sagen läßt:

> Das bange Herz fing an so stark zu klopfen,
> Daß blutger Schweiß in unzählbaren Tropfen
> Aus allen Adern drang —

giebt dem Tonkünstler Gelegenheit, uns die regellosen Pulse des geängsteten Herzens darzustellen*), und später das „jämmerliche Ächzen, Wimmern, Stöhnen, ängstiglich Thun" des Heilands. Das Heulen des Petrus, „des Schaums der Menschenkinder, des wilden Sündenknechts", hat er sich nicht entgehen lassen**); und in jener Arie, deren Worte wir nicht ausführlich wiederholen mögen, wo der

hun - den u. s. w.

*)

das bange Herz fing an so stark zu klo - - - - - pfen

**)

Heul du Schaum der Menschen-kin-der win - sle, winsle wilder Sün - denknecht
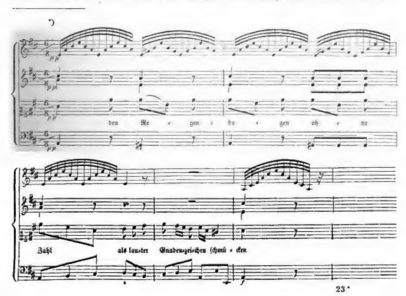
winsle wilder Sündenknecht, du Sünden-knecht Heul

Evangelist auf dem gegeißelten Rücken des Heilandes Regenbogen ohne Zahl als Gnadenzeichen erblickt, hat er das Bild des Dichters, das er durch die Töne selbst nicht auszudrücken wußte, mindestens durch die Tonzeichen anschaulich zu machen gesucht*). Man könnte einwenden: dieses Vertiefen in das Einzelne finde sich auch bei den größesten Tonmeistern des Zeitraumes von dem wir reden, es würde also ungerecht seyn, eine solche Richtung, die man wohl eine allgemeine in jenen Tagen nennen dürfe, einem einzelnen Meister als etwas Besonderes zur Last zu legen. Allein dieser Einrede ist damit zu begegnen, daß, wo bei den größeren Zeitgenossen Matthesons diese Richtung sich findet, sie doch jederzeit auf einer großartigen Auffassung des Ganzen ruht, daß sie in ihrem Einflusse etwa so erscheint, wie in alten deutschen und niederländischen Bildern die fleißigste, genaueste Ausführung des Nebenwerkes, bei der die Gesammthaltung nichts einbüßt, und die eher ein Zeugniß dafür ablegt, mit welcher treuen Liebe der Meister in seinen Gegenstand sich vertiefte. So aber nicht bei Mattheson; er hebt das Geringfügige in kleinlicher, selbst unzulässiger Tonmalerei hervor und vernachlässigt darüber das Wesentliche; offenbar deshalb, weil er es nicht als Solches erkannte.

Wir haben früher schon gesehen, daß in Brockes' Gedichte neben der Tochter Zion und der gläubigen Seele, als einzelnen, der Handlung in theilnehmender Betrachtung gegenübergestellten sinnbildlichen Gestalten, auch die christliche Kirche mit geistlichen Liedern erscheint, und eben in den bedeutsamsten Augenblicken der Leidensgeschichte. So begegnet uns die vierte Strophe des Liedes: „Schmücke dich o liebe Seele'' nach den Einsetzungsworten des heiligen Abendmahls; die Gemeine

---

*)



kommt dem Heilande, der den Jüngern das Gnadenmittel spendet, mit dem Gefühle ihrer Bedürftigkeit, ihrer Sehnsucht danach entgegen, indem sie singt:

> Ach wie hungert mein Gemüthe,
> Menschenfreund, nach deiner Güte,
> Ach wie pfleg' ich oft mit Thränen
> Mich nach dieser Kost zu sehnen ꝛc.

Jenes Gefühl also ist es, in welchem der Tonkünstler sich ihr gesellen, dem er durch seine Töne Gestalt geben soll; da aber der Verlangende einer Himmelsspeise, einem Himmelstranke gegenübersteht, darf hier auch kein gewöhnliches, leidenschaftliches Verlangen laut werden, in der Sehnsucht selbst muß zugleich schon die sichere Hoffnung heiliger Befriedigung erklingen. Wie richtig Händel dieses empfunden, in wie lieblichen und zugleich hehren Tönen er es gesungen, haben wir zuvor gesehen; selbst Keiser, so wenig er die volle Bedeutung des Chorals an dieser Stelle erkannte, giebt mindestens doch ein musikalisch zart Empfundenes, indem er in dem geistlichen Liede ein den anmuthigen Tönen des vorangehenden Gesanges der Tochter Zion Ebenmäßiges fortklingen läßt. Wie anders, wie tief hinter beiden zurückstehend, läßt sich Mattheson vernehmen! Die beiden Strophen jenes Gesanges der Tochter Zion, deren erste („mein Gott, dem alle Himmelskreise, dem aller Raum zum Raum zu klein") der Weihe des Brodes, die zweite („Gott selbst, der Brunnquell alles Guten, ein unerschöpflich Gnadenmeer") der Weihe des Kelches nachfolgt, und denen sodann die bezeichnete Liedstrophe sich anschließt, hat er nach Art eines Orgeltrio behandelt. Die Singstimme, ein Sopran, bewegt sich neben der in abgebrochenen Sätzen sie umspielenden Begleitung fort, die zu der ersten Strophe von einer einstimmig mit der Flöte dahingehenden Geige und dem Basse ausgeführt wird, dem die Viola in der Oberoktave sich anschließt. Diese zweistimmige Begleitung wird bei der zweiten Strophe einem Glockenspiele (Carillon) zugetheilt, wie es auch Keiser in seinem David unter dem Namen „Spinetto di Campanelle" angewendet hat. Eine so schöne Aufgabe nun auch ein rein dreistimmiger Satz für einen Tonmeister seyn mag, so doch immer nur alsdann, wenn er an rechter Stelle eingeführt wird; hier, wo wir einen reinen Erguß des überwallenden Gefühls mit Recht erwarten, wird ein solcher Satz offenbar zu leerer Künstelei, und zumal, wenn ohne alle Veranlassung, ohne alle Bedeutung, ein außergewöhnliches, nur der Abwechslung in geringem Sinne dienendes Tonwerkzeug dabei angewendet wird. Nach diesen beiden, in ihrer Trockenheit einer solchen Würze vielleicht bedürftigen Strophen, tritt nun der Choral ein*), nicht als einmüthig erklingende Stimme der Gemeine gefaßt, sondern in contrapunktischer Ausführung. Die Hauptmelodie ist in den ersten beiden Zeilen der Strophe dem Basse zugetheilt, in den beiden folgenden dem Alt, in der fünften, der ersten des Abgesanges, geht sie in die Oberstimme über, der sie in der sechsten der Tenor abnimmt und sie sodann bis zu Ende dem Alt überläßt. Dieses Hin- und Herspringen des Gesanges, der schon dadurch der Auffassung des Ohres sich entzieht, daß er größtentheils in einer Mittelstimme verweilt, die ihrer Lage zufolge von den übrigen am ersten verdeckt und übertönt wird, vernichtet seine

*) S. Beispiel 56.

Wirkung völlig, ganz zu geschweigen, daß nicht einmal eine sinnreiche Behandlung der übrigen Stimmen für diesen Mangel entschädigt. Ist dem Setzer der Choral hier zu einer bloßen Veranlassung für eine geringfügige Künstelei geworden, so hat er bei einer andern Gelegenheit, wo er die dringendste Veranlassung hatte, dessen volle Bedeutung zu erkennen, sie auf noch schlimmere Weise übersehen. Nach der Verleugnung des Petrus, seiner, durch den Dichter mit den grellsten Farben geschilderten Reue, seiner Buße, ertönt die erste Strophe des Liedes:

Ach Gott und Herr, wie groß und schwer
Sind mein' begangne Sünden ꝛc.,

und es liegt zu Tage, daß die Gemeine, gegenüber dem ihr lebendig vorübergeführten Beispiele des Abfalles, nicht eines gemeinen Sünders, sondern eines der dem Heilande zunächst stehenden Jünger, zur Einkehr in sich selbst, zu der Überzeugung geleitet wird, daß ein jedes Hingeben an die Sünde eine Verleugnung des Herrn sei, daß ein Jeder, der da steht, wohl zusehen möge, daß er nicht falle, weil ein solcher Fall auch dem höher Begnadigten bevorstehen könne, wenn er in Vermessenheit sich darüber erhaben dünke. Eben auch hier, wie zuvor, herrscht ein Gemeingefühl vor, das in ernsten Tönen sich hätte offenbaren sollen, das selbst düster und herb' erklingend, durch diese Stellung seine Rechtfertigung gefunden hätte. Nun wollen wir darüber mit Mattheson nicht rechten, daß die bekannte Weise des angeführten geistlichen Liedes hier bei ihm in harter Tonart erscheint, denn in dieser Fassung war sie in seiner Vaterstadt gebräuchlich, und er hatte derselben, wie auch von seinen beiden Vorgängern geschehen war, sich anzuschließen. Allein er hat an ihr selbst das Gepräge des Chorals verwischt, sie als Chorarie behandelt*), in den wiegenden Sechsachteltakt versetzt, und läßt auch hier ein Glockenspiel als Begleitung zu ihr ertönen in allerhand bedeutungslosem, modischem Geklingel, das mit Terzen- und Sechstengängen in der Ober- und Unterstimme sich vernehmen läßt, so daß bald die eine bald die andere um ein Zweiunddreißigtheil vor- und nachschlägt. Bei diesem leeren Getöne, wem böte sich nicht ungesucht das Wort des Apostels dar von dem tönenden Erze und der klingenden Schelle! Und mit nur einem Beispiele solcher Art ist unser Tonsetzer nicht einmal begnügt gewesen; denn nicht allein, daß er diesen Satz, mit welchem der erste, der Predigt vorangehende Theil seiner Passion endet, zu einer andern Strophe desselben Liedes am Eingange des zweiten Theiles, der sich hinter derselben anschließt, ein zweitesmal wiederholen läßt, so hat er einem völlig ähnlichen am Schlusse des Ganzen abermals eine Stelle eingeräumt, mit gleicher Unangemessenheit. Es ertönen dort, durch einen Trostgesang der Tochter Zion unterbrochen, die 2te und 3te Strophe des Liedes: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist:“

Mein' Sünd' mich werden kränken sehr,
Mein G'wissen wird mich nagen,
Denn ihr' sind viel wie Sand am Meer,
Doch will ich nicht verzagen ꝛc.

---

*) S. Beispiel 57.

und:

> Ich bin ein Glied an deinem Leib',
> Deß tröst' ich mich von Herzen,
> Von dir ich ungeschieden bleib'
> In Todesnoth und Schmerzen rc.

Schon Keiser hatte die Unschicklichkeit begangen der schönen, einfachen Weise dieses Liedes den 6/8-Takt aufzudrängen, einen wiegenden, tanzhaften Schritt, auf das Entschiedenste widersprechend dem Ernste des Bildes, das an der Stelle wo das Lied erscheint, nun vollendet dasteht, und worauf dieses zurückschaut. Und Mattheson folgt ihm nicht allein darin nach, er tritt hier abermals auf mit seinem Geklingel vom Glöckchen und endet damit das Ganze! Er selber berichtet uns einen Vorfall, bei dem zwar nicht ausdrücklich jenes, den ersten Theil beschließenden Chorales erwähnt wird, wobei jedoch dieser, wenn wir sein Werk kennen, uns nothwendig in das Gedächtniß gerufen wird; einen Vorfall, der uns zeigt, wie seine Auffassung eines würdigen, älteren geistlichen Gesanges von Seiten Geistlicher aufgenommen wurde, was man aber, diesen gegenüber, damals schon wagen durfte. Nachdem er nämlich erzählt, wie jener Rubert*), als einst der Geistliche nach Beendigung des Glaubens vergeblich auf der Kanzel erwartet worden, die Zwischenzeit des Harrens mit einer Fuge ausgefüllt habe, deren Thema — die Melodie einer Zeile eines bekannten Kirchenliedes — die Gemeine auf dessen baldiges Kommen vertröstet habe, fährt er fort:**) „Mir ist einstmals gerade das Widerspiel zwischen Chor und Kanzel begegnet. Ich führte nämlich die Brockesische Passion in einer gewissen Kirche auf, wo sie zehnmal so gut klang als im dumpfigen Dom. Weil nun eine ungewöhnlich starke Versammlung dabei war, mochte solches den Pfarrer verdrießen der sonst sehr wenig Zuhörer hatte. Er stieg dannenhero, ehe wir an die bestimmte Abtheilung kamen, mit Unmuth auf die Kanzel, und wollte zu predigen anfangen, fand aber kein Gehör; denn 40 bis 50 singende und spielende Personen auf dem nahgelegenen Chore ließen ihn nicht zu Worte kommen. Je mehr sich nun der Mann darüber erboßte, je mehr die Leute seiner wunderlichen Gebehrdung lachen mußten. Er hielt solches wohl fast eine gute Viertelstunde aus, weil es ihm unmöglich fiel, seinen Mißlaut eher vorzubringen, als bis unser Wohllaut aufgehört hatte. Man kann leicht denken, wie er hernach gescholten, und was für Ehre er auch damit eingeleget haben wird." Daß ein Geistlicher, blos um sein Mißvergnügen darüber kund zu geben, daß man einer musikalischen Aufführung einen größeren Werth beilege als seiner Predigt, auf eine solche Weise öffentlich sich habe preisgeben wollen, ist kaum denkbar, und viel wahrscheinlicher ist es, daß er an einer ihm anstößigen Stelle der aufgeführten Kirchenmusik unmittelbar vor dem Ende ihres ersten Theiles sie habe absichtlich unterbrechen wollen, was ihm in wenig früherer Zeit auch wohl gelungen seyn würde, womit er aber gegen Mattheson nicht durchdrang, der schon manche andere Neuerung in musikalisch-kirchlichen Dingen kühn durchgesetzt hatte. Erklärlich ist es, daß dieser dem ganzen Vorfalle die ihm günstigste Deutung zu geben suchte; daß er ihn aber nicht gänzlich verschwieg, zumal da nun Jahre darüber hingegangen waren, hat wohl seinen Grund darin, daß er überhaupt seiner Erfolge, welcher Art sie

*) S. Theil II. S. 464.
**) Ehrenpforte, S. 299.

auch seyn mochten, sich gern zu rühmen pflegte. Wir könnten glauben, Mißgriffe wie die erwähnten seien Mattheson vornehmlich bei der Behandlung des Chorals begegnet, den er geringachtete, und den er durch unangemessene Mittel an ungeeigneter Stelle in das Kunstgebiet zu erheben getrachtet habe. Sie treten allerdings dort am schneidendsten hervor, weil der innere Widerspruch dort am größesten ist; ja in dem ganzen Werke von dem wir reden, kommt nur ein Fall eines ernsten, wenn auch ohne Tiefe behandelten Chorals vor, der dritten Strophe des Liedes: „O Traurigkeit, o Herzeleid:"

> O Menschenkind, nur deine Sünd'
> Hat dieses angerichtet &c.*)

welche hinter dem Berichte des Evangelisten von Christi Anheftung an das Kreuz erscheint. Der Tonsetzer läßt deren einfach vierstimmig behandelte Melodie in B moll hören, einer um seine Zeit selten angewandten Tonart, womit er vielleicht hier, seinen eigenen früheren Worten zufolge**) „zur curiosité einen ziemlichen Effekt hat thun wollen." Allein selbst in seinen Arien tritt der Mangel richtigen künstlerischen Gefühls auffallend genug hervor, und oft, scheint es, habe er auch hier durch die Wahl der Tonart Alles erreichen wollen. So wählt er für die Arie des verzweifelnden Judas:

> Laß diese That nicht ungerochen,
> Zerreiß mein Fleisch, zerquetsch die Knochen &c.
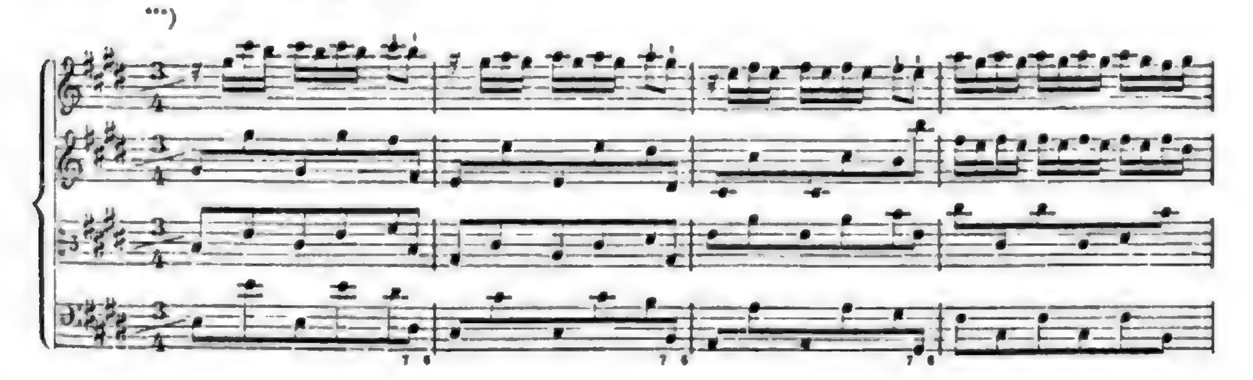
die Tonart E dur***), von welcher er einige Jahre zuvor gesagt hatte „sie drücke eine verzweiflungsvolle oder ganz tödtliche Traurigkeit unvergleichlich aus," sie habe „bei gewissen Umständen so was Schneidendes, Scheidendes, Leidendes und Durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden möge;" allein er hat nicht bedacht, daß, wäre auch diese Wahl der Tonart die glücklichste gewesen, sie doch einer Gemüthsbewegung wie sie hier auszudrücken war, nur die allgemeine Färbung, aber nicht Gestalt zu geben vermöge, und daß ein schnelles Aussprechen mehrer Sylben, womit bei ihm der Gesang beginnt, wenn dabei fortwährend nur mit zwei Tönen gewechselt werde, weder ausdrucksvoll sei, noch der Würde einer geistlichen Musik angemessen.

---

*) S. Beispiel 58.
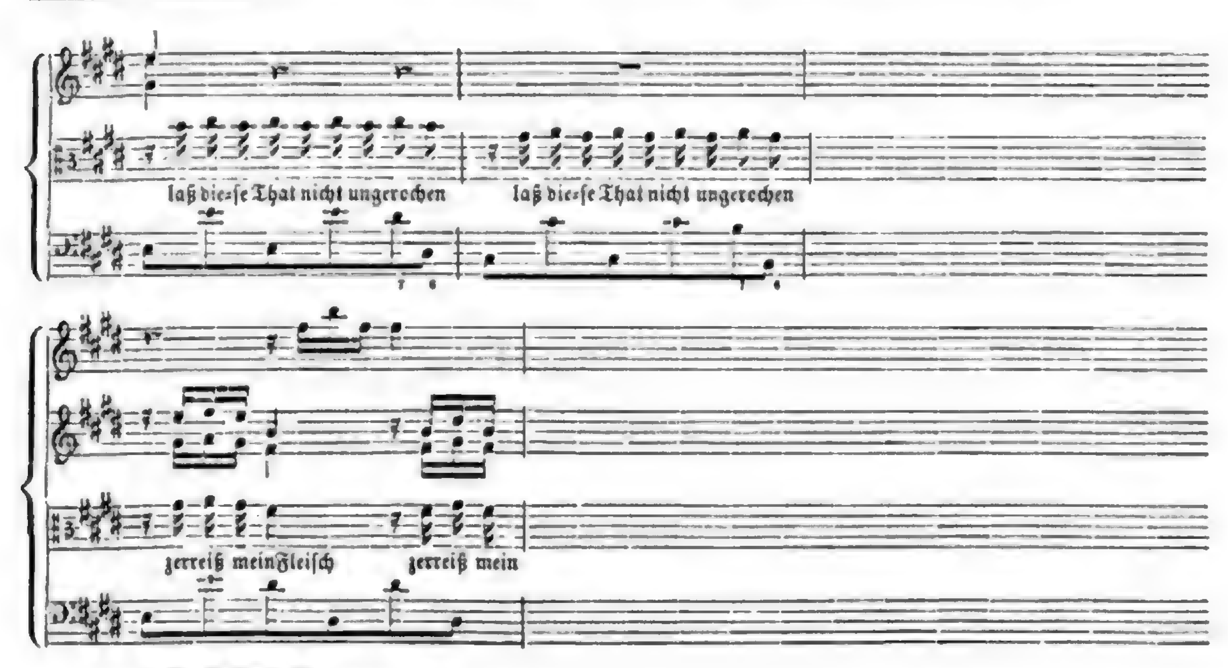
**) Vergl. Seite 106.

***)



Noch bedeutungsloser, ja, gradehin verletzend ist die folgende Arie der Tochter Zion „die ihr Gottes Gnad versäumet“*) welche Keiser, in seinem Sinne, mindestens angemessen und würdig gefaßt, in der Händel ein Meisterstück geschaffen hatte. Sie ist als Arietta bezeichnet, was auf sich beruhen möchte, es ist der Ton H moll für sie gewählt, „der bizarre, unlustige, melancholische“ nach Matthesons Beschreibung, eine Wahl die eine glückliche seyn könnte, mit der aber hier nicht ausgereicht ist, da der Gesang in dem wiegenden, hüpfenden 12/8-Takt sich fortbewegt, ein sogenanntes Siciliano, eine Modeform jener Zeit darstellend, im entschiedensten Widerspruche gegen den strengen Inhalt der gesungenen Worte.

Wäre Mattheson bloß Tonsetzer gewesen, ohne sonst irgendwie auf dem Gebiete der Tonkunst mit Bedeutung aufzutreten, so würden wir uns haben begnügen dürfen, seiner Sonderbarkeiten mit wenigen Worten vorübergehend zu gedenken. Da er aber durch Lehre, Schrift und Beispiel einen bedeutenden Einfluß auf die Gestalt der kirchlichen Tonkunst seiner Zeit geübt, da er sich den Besten jener Tage nicht allein als Künstler ebenbürtig gehalten, sondern auch sich über sie gestellt hat, so war es nothwendig zu prüfen, auf welcher Grundlage dieser Selbstruhm beruhe. Da ergiebt sich uns denn seine tonkünstlerische Begabung als eine nur geringe, seine Überschätzung derselben allein getragen von dem Bewußtseyn der kecken Zuversicht, womit er das Verschiedenartigste unternahm und mit Gewandheit ausführte, dem, was als Vorurtheil ihm erschien, mit Erfolge entgegentrat, meist wegen Schwäche seiner Gegner, so daß er, aller hin und wieder ausgesprochenen bescheidenen Ablehnung ungeachtet, sich leicht als einen überall auf der Höhe seiner Zeit Stehenden betrachten konnte. Dem Geschichtschreiber seiner Kunst und seiner Zeit ist er unentbehrlich, denn diese spiegelt sich lebendig in ihm ab; die Ursachen des beginnenden Verfalls jener, sofern sie mit der Kirche in Verbindung getreten war, lassen nirgends deutlicher als in seinem Treiben sich erkennen. Seine Tonwerke sind verdientermaaßen



*) S. Beispiel 59.

vergessen; nicht eben deshalb, weil sie der Natur der Sache zufolge, damit es nicht „bei einer alten Leier bleibe" durch Neues hätten verdrängt werden müssen, sondern weil ihr dürftiges, nur durch die Mode gehaltenes Scheinleben auf eine längere Dauer, als ihnen zu Theil geworden, niemals Anspruch machen konnte.

Georg Philipp Telemann.

Diesen Tonmeister, den fruchtbarsten vielleicht unter allen die gelebt haben, darf man nicht erwarten hier bis tief in das Einzelne seiner Werke gewürdigt zu sehen, da er nur als Spiegel seiner Zeit und ihres Strebens auf dem Gebiete das wir jetzt durchwandern, uns hier beschäftigen kann, nicht als vornehmstes Ziel unserer Forschungen. Eine sehr beträchtliche Anzahl seiner Tonsätze ist auf unsere Zeit gediehen; in deren vollständigem Besitze hat wohl kaum je ein Einziger, ja schwerlich er selber, sich jemals befunden, denn Vieles, leicht und schnell hingeworfen, gab er eben so rasch aus der Hand, und ließ es dann mit dem, schon damals immer tiefer anschwellenden Strome musikalischer Hervorbringungen treiben. Um nun zunächst von seinen, für den sonn- und festtäglichen Gottesdienst des Kirchenjahres bestimmten Musiken zu reden, so sind von seinen zwölf Jahrgängen nur deren vier öffentlich erschienen. Die beiden ältesten derselben sind in den Jahren 1725 und 1727 zu Hamburg gedruckt und bestehen nur aus geistlichen, auf die Episteln und Evangelien gerichteten Arien, die in dem älteren neben dem Basse noch mit einer Geige, Flöte oder Hoboe, in dem späteren allein durch den Generalbaß begleitet sind. Der neueste dieser Jahrgänge, 1749 erschienen, war von Telemann auf eine besondere Veranlassung gesetzt worden. Christoph Heinrich Lau, Organist zu Hermsdorf unter dem Kynast bei Hirschberg, hatte ihn darum gebeten, und von Telemann war Daniel Stoppe, damals Conrektor des Hirschberger Gymnasiums, ein beliebter Dichter jener Zeit, für die Anfertigung der Texte vorgeschlagen worden. Dieser hatte sich dazu willig finden lassen, die Arbeit aber bei seinem am 12ten Juli 1747 erfolgten Tode nur bis zum 7ten Sonntage nach Trinitatis vollendet, wo dann der Überrest durch einen Prediger in der Nachbarschaft hinzugedichtet wurde. Dieser Jahrgang trägt im Wesentlichen die damals beliebte Cantatenform. Am ersten Adventssonntage, an dem ersten Weihnachts-, Oster- und Pfingsttage beginnt ein Spruch der heiligen Schrift, dem eine Arie, ein Recitativ und dann wieder eine Arie folgt; der Anfangsspruch macht den Beschluß. Die Gesänge für alle übrigen Sonn- und Festtage des Jahres heben mit einem bezüglichen Choralverse an, ihm sind zwei Arien angereiht, mit einem Recitative in der Mitte, zuletzt wird abermals ein Choralvers vernommen, gewöhnlich aus einem andern Liede. Außer drei Feiertagen jedes hohen Festes, vier Advents- und sechs Sonntagen nach Epiphanias, den Sonntagen von Septuagesimä bis Palmarum, von Quasimodogeniti bis Exaudi, und sieben und zwanzig Sonntagen nach Trinitatis, kommen als musikalische Kirchentage vor: die Sonntage nach Weihnachten und Neujahr, das Fest der Erscheinung Christi (Epiphanias) und seiner Himmelfahrt, der Reinigung, Verkündigung, Heimsuchung Mariä, der Johannis- und Michaelistag. Erheblicher als diese drei ist ein vierter Jahrgang, der im Jahre 1744 in Nürnberg im Verlage Balthasar Schmidts, sehr gedrängten Stiches, erschien, unter dem Titel: „Musicalisches Lob Gottes in der Gemeine des Herrn, bestehend aus einem Jahrgange über die Evangelien rc.". Noch damals scheint der Streit über die rechte Art kirchlicher Tonkunst, wenn auch nicht, wie früher, in Druckschriften, doch unter den Tonkünstlern, vielleicht auch von den Kanzeln,

mit einiger Lebhaftigkeit fortgeführt worden zu seyn, oder er mag sich wieder erneuert haben. Denn zu Anfange seines Vorberichts bemerkt Telemann: er sei entschlossen gewesen, sein Werk, außer andern Abhandlungen, auch mit einer solchen einzuführen die darauf von Einfluß sei, nämlich über die musikalisch-theatralische Schreibart in Kirchenstücken, und über diejenige, „die man für andächtig ausgebe;" allein die engen Grenzen einer Vorrede hätten ihn an der Ausführung verhindert. Er hielt es also offenbar für nöthig die erste dieser Schreibarten, die in dem Werke durchhin vorwaltet, noch besonders zu vertreten; als aber dessen Umfang wuchs, und der durch ihn beschränkte Raum für einen Vorbericht es ihm versagte, mindestens doch anzudeuten, daß er mit Vorbedacht jene Art des Styls erwählt habe, ihn auch für kirchliche und fromme Zwecke angemessener halte als jenen andern, dem nur Herkommen und Vorurtheil ein besonderes Gepräge des Andächtigen und Heiligen verliehen habe.

Was die innere Einrichtung dieses Werkes betrifft, so hat ein neuerer Tonlehrer dasselbe, weil dreistimmig, als eine eigene Culturstufe des Chorgesanges bezeichnet. Es hafte, sagt er, an contrapunktisch durchgeführten Chören, worin immer alle 4 Stimmen die gleichen Tonfiguren zu singen hätten, eine gewisse Schwerfälligkeit. Anhaltend langsamer Gesang sei den hohen, fortgesetzt geschwinder den tiefen unangemessen. Dem Ohre sei es behaglich, zu einem tiefen Tone mehre hohe zu hören; auch verlange schon die Naturanlage Berücksichtigung, vermöge deren die weibliche Stimme in der Höhe mehr Kehlbeweglichkeit und durch diese größeres Tonvermögen habe, als die männliche. Dieses habe Telemann gefühlt, vielleicht auch erkannt, und deshalb diesen Jahrgang für zwei, einander oft über- und unterschreitende hohe weibliche Stimmen gesetzt, einen, zuweilen langsam fortschreitenden, dann wieder figurirenden Baß. Telemann selber indeß spricht sich über seine Ansicht und seinen Zweck etwas verschieden aus. „Die biblischen Sprüche (sagt er) sind eigentlich nur für drei Partheien, und zwar für Discant und Alt, oder für zween Discante nebst dem Generalbasse eingerichtet. Um aber einen etwa noch vorhandenen Bassisten nicht müssig zu lassen, so widmete ich ihm die letzte Zeile als eine Füllstimme in der Partitur, und nahm mir im ersten Avertissement die Freiheit, zu verstatten, daß gedachte zwei obere Partheien auch eine Octave tiefer, nämlich von Tenor und Baß mitgesungen, auch sonst nach Beschaffenheit eines Chors, stark und willkührlich vermischet, besetzt werden möchten." Es geht aus dieser Anweisung zweifellos hervor, daß Telemann die künstlerische Absicht, die sein Verehrer ihm nachrühmt, weder im Gefühle, noch der Erkenntniß gehabt habe, denn sonst hätte er seinen Baß nicht als eine willkührlich beigefügte Füllstimme ansehen, noch verstatten können, daß die höheren Stimmen auch durch tiefere ersetzt, ja mit ihnen vermischt werden dürften; ein Verfahren, das in dem entschiedensten Gegensatze steht mit dem vorausgesetzten Zwecke. Dazu kommt, daß beinahe um hundert Jahre früher, in den Werken Legrenzi's, Carissimi's, Rovetta's, eine Stimmenwahl, Zusammenstellung und Behandlungsweise sich darstellt, die offenbar auf eine Anschauung gegründet ist, wie sie hier bei dem späteren Meister vorausgesetzt wird; daß also jene Culturstufe des Chorgesanges lange zuvor erstiegen war, ehe sie durch das Werk betreten wurde, das angeblich zuerst auf dieselbe sich erhoben hat.

Wie in dem zuvor gedachten Jahrgange, finden sich auch in dem vorliegenden Kirchenmusiken auf alle Sonn- und Festtage des Jahres, den grünen Donnerstag und Charfreitag ausgenommen, für welche, damaliger Sitte zufolge, wohl die Passionsoratorien bestimmt waren. Jede dieser Musiken

besteht regelmäßig aus sechs Theilen. Ein biblischer Spruch beginnt; er ist entweder dem jedesmaligen Sonntags- oder Fest-Evangelio angehörig, oder darauf bezüglich. Ihm folgt ein passender Choralvers; ein sich anschließendes Recitativ mit einer Arie enthält Betrachtungen über den Anfangsspruch, und geht wiederum einem zweiten Choralverse voran. Diesem folgt eine zweite Arie ohne Recitativ, zuweilen kürzer gehalten als die erste, gewöhnlich aus zwei Theilen mit Wiederholung des ersten bestehend, oft auch als Hauptarie behandelt. Den sechsten Theil, den Beschluß des Ganzen, bildet die Wiederholung des Anfangsspruches. Das folgende Beispiel wird diese Anordnung deutlicher machen, und zugleich eine Probe geben von der, dem Ganzen zu Grunde liegenden Dichtung, deren Urheber nicht genannt ist und die vielleicht von dem Tonmeister selber herrühren könnte. Die Musik ist für den dritten Weihnachtstag bestimmt.

1. Anfangsspruch.

Und das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns; und wir sahen seine Herrlichkeit als des eingebornen Sohnes vom Vater voller Gnade und Wahrheit.

Choral.

Der Sohn des Vaters, Gott von Art,
Ein Gast in der Welt hie ward,
Und führt uns aus dem Jammerthal
Und macht uns Erb'n in seinem Saal.
Halleluja.

2. Recitativ.

O ein Geheimniß, voller Wunder!
O Wunder, die geheimnißvoll!
Das Wort ward Fleisch! zwar also sprechen wir jetzunder,
Und sprechen das nur nach, was sein Apostel sprach.
Doch wie man eigentlich von Allem sprechen soll,
Das wird unmöglich seyn und bleiben;
Genug, wenn wir in Christeneinfalt gläuben,
Daß Christus, wahrer Gottessohn,
Ein wahrer Mensch ist worden.
Jetzt sitzt er auf des Höchsten Thron
Und wohnt doch unter uns, dem armen Menschen-Orden;
Ja, in uns wohnt er. O welche Herrlichkeit
Hat der, der sprechen kann:
Mein Jesu, du in mir und ich in dir!
Auch dies wird mir geschehen,
Daß ich einst, nach dieser Zeit,
Werde deine Herrlichkeit
Ewig, ewig, ewig sehen!

3. Arie.

Wenn es endlich möglich wäre,
Daß ich aller Menschen Ehre,
Alles Glück und Herrlichkeit,
Kron' und Thron und Purpurkleid
Auf der Welt erlangen sollte,
So ich das verleugnen wollte,
Was mir Jesus hat gebracht,
Wollt' ich doch auf alles speyen
Und mich sein alleine freuen.

4. Choral.

Ubi sunt gaudia?
Nirgend mehr, denn da
Wo die Engel singen
Nova cantica
Und die Schellen klingen
In regis curia!
Eya, wär'n wir da!

5. Arie.

a) Freu dich sehr o meine Seele!
b) Denn es naht die Zeit heran,
Da ich Jesum schauen kann
Sichtbar und von Angesicht!
Ach, erscheine süßes Licht!
Nichts soll mich hieran verhindern,
Noch mein herzlich Sehnen mindern,
Daß ich da im Glauben nicht,
Bis mein Wünschen mir geschicht,
Stunden und Minuten zähle!
a) Freu dich sehr o meine Seele.

6. Der Anfangsspruch.

Als hohe Feste, bei denen die Musik ausgeführter ist und kunstreicher, sind ausgezeichnet: der erste Weihnachts-, Oster-, Pfingst- und der Neujahrstag, Epiphanias, Himmelfahrt und Michaelisfest. Die Musiken an den 2ten und 3ten Festtagen sind gleich den sonntäglichen behandelt, eben so die an dem Johannistage, Mariä Heimsuchung, Reinigung, Verkündigung; hier gehen bei dem Anfangsspruche und den Chorälen die Instrumente durchhin mit den Singstimmen; die Arien haben nur drei-, die letzte oft auch nur zweistimmige Begleitung. Drei Trompeten und Pauken dagegen sind durchgängig

bei dem chormäßig behandelten Anfangsspruche der hohen Feste angewendet. Die Geigen gehen zumeist dabei mit den Singstimmen; doch macht das Epiphanienfest eine Ausnahme, bei dem sie einige selbständige Sätze haben, und mehr noch der erste Oster-, Pfingst- und der Michaelistag, wo sie durchhin wesentlich auftreten. Am Neujahrs- und Epiphanienfeste begleiten die Trompeten und Pauken beide Choräle in der Art, daß sie in die Schlußfälle der einzelnen Zeilen eingreifen. Am ersten Weihnachts- und am Michaelistage erscheint diese Begleitung nur bei dem ersten Chorale, am Himmelfahrtstage nur bei dem zweiten; die Choräle des ersten Oster- und Pfingsttages entbehren ihrer ganz. An den ersten Tagen der drei großen Feste ist die erste Arie mit Trompeten und Pauken geschmückt, an den übrigen hohen Festen die zweite, beide in ihren ersten Theilen. Nur ein einzigesmal kommt ein begleitetes Recitativ vor: es geht der ersten Arie der Neujahrsmusik voran, die nur zweistimmige Begleitung hat; gezogene Töne der Geigen erklingen hier zu den Worten:

„Heut, o Herr Jesu, ist dein Namenstag,
Und nun, so sprich durch deinen Namen
Auf alles, was man Gutes wünschen mag,
Ein wohlgefällig Amen."

Unter den Anfangssprüchen findet sich kaum ein einziger, der nicht einzelne fugirte Stellen zeigte, und um so mehr, je weniger seine Worte zu Malereien Anlaß geben; denn dieser ist allezeit, und nicht selten glücklich, ja mit entschiedener Vorliebe benutzt. Die Betonung der einzelnen Worte ist durchhin tadellos, oft nachdrücklich; nicht allein sind der Sprache ihre eigenthümlichen Senkungen und Hebungen des Lautes bei affektvoller Rede sinnig abgelauscht und durch geschickte Wahl der begleitenden Harmonie hervorgehoben, sondern auch wohlerfundene Tonbilder spiegeln den Sinn der Worte wieder, mahlen sie auch vielleicht zu oft das Einzelne. Am wenigsten glücklich ist der Meister bei solchen Sprüchen gewesen, aus denen kein Einzelnes hervortritt, die eine gewisse Stimmung der Seele kräftig, aber allgemein aussprechen; für sie hat er, in den Chören zumal, selten den Ton zu treffen gewußt, und gewöhnlich hinter allerhand Künsteleien sich versteckt, die an der Stelle, wo sie stehen, auch nicht die mindeste Bedeutsamkeit haben. So zeigt am Sonntage Seragesimä der Spruch: „Ja, seelig sind, die Gottes Wort hören und bewahren", eine Art kanonischer Ausführung durch den Kreis der Töne (per tonos), von der wir nicht begreifen, in welcher Verbindung sie stehen könne mit jener frommen Hingebung in Gottes Willen, jener heiligen Liebe zu seinem Worte, die aus der angeführten Rede des Heilandes zu uns spricht. Geben die Textesworte aber zu Gegensätzen Veranlassung, deuten sie fremdartig erhabene Bilder an, so fühlt der Tonmeister sich begeistert, reicher strömt der Quell seiner Erfindungen, seine ganze Darstellung gewinnt einen großartigen Schwung. So bei dem Anfangsspruche für das Michaelisfest, wo es nach den Worten der Offenbarung heißt:

„Und alle Engel stunden um den Stuhl, und um die Ältesten und um die vier Thiere und fielen vor dem Stuhle auf ihr Angesicht und beteten Gott an, und sprachen: Amen, Amen! Lob und Ehre und Weisheit und Dank, und Preis und Kraft und Stärke sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen!*)

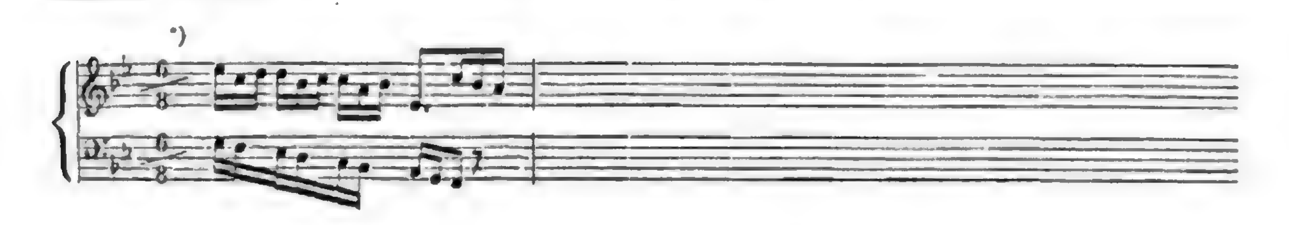
*) S. Beispiel 60.

Ein leises Vorspiel der Geigen, abbrechend zuerst in kürzeren, dann längeren Zwischenräumen, endlich zusammenhängender dem Schlusse entgegeneilend, die Erwartung geheimnißvoll anregend, geht einem nach Art eines Recitativs vorgetragenen, zu gezogenen Tönen der Geigen von 3 Stimmen harmonisch angestimmten Eingange vorauf, der den erzählenden Theil der Texteswortе umfaßt. Der Meister hat vorgeschrieben, daß der erste Diskant und der Baß von dem vollen Chore äußerst leise, der 2te Diskant von einer einzelnen Stimme laut vorgetragen werden solle. Mit dem Beginne des Lobgesanges brausen Trompeten und Pauken hinein in die mit voller Stärke vereint ertönenden Singstimmen; rhythmisch, mit großem Nachdrucke, werden die bedeutungsvollen Worte des Preises ausgesprochen, eine Reihe Synkopen in den oberen Stimmen auf dem Worte „Ewigkeit", zu gehaltenen Baßtönen, scheinen die Aussicht in unermeßliche Ferne zu eröffnen, während sie auf- und abwärts dahin schweben; in einem reich figurirten, fugenartigen Satze, in dessen Thema die ersten beiden Trompeten in ihren höchsten, hellsten Klängen zuweilen mit einstimmen, schreitet das Amen einher bis zum Schlusse, und nun wird der Choral gehört, ein Theil des „Herr Gott dich loben wir:"

All' Engel und Himmels Heer
Und was da dienet deiner Ehr',
Auch Cherubim und Seraphim
Singen immer mit hoher Stimm:
Heilig ist unser Gott,
Heilig ist unser Gott,
Heilig ist unser Gott, der Herre Zebaoth!
Sein' göttlich' Macht und Herrlichkeit
Geht über Erd' und Himmel weit!

Die Arien zeigen durch das ganze Werk die damals schon stehend gewordene Form zweier Theile, deren erster bald vollständig, bald von einer bestimmten Stelle an wiederholt wird. Allein die Erfindungsgabe des Meisters ist zu loben, der bei einer so wenig allgemein zweckmäßigen, durch die öfteren Wiederholungen ermüdenden Einrichtung dennoch so viele Mannichfaltigkeit zu erreichen wußte, wie er sich denn in der That bei den 144 Arien dieses Werkes selten wiederholt hat. Als etwas Besonderes ist zu bemerken, daß er gern zusammengesetzte Taktarten vorschreibt, z. B. den 6/8- und 6/4-Takt, deren Takttheile jedoch abermals so manichfaltig gliedert, daß es dem Ohre unmöglich fallen muß in der Zusammensetzung die das Ganze des Tonstücks bestimmende Regel zu vernehmen, daß vielmehr jeder Bestandtheil derselben dadurch wiederum sich lös't und einen selbständigen Takt darstellt. Sehr merklich wird dieses unter andern, wenn im 6/8-Takte (s. die erste Arie der Musik für den Sonntag nach dem Neujahrstage) die drei ersten Achtel wieder nach Triolen gegliedert sind, die 3 letzten aber entweder ganz schlicht, aber in grader Unterabtheilung nach 16theilen 2c. erscheinen*): denn dadurch treten

*)



beide Hälften des Taktes in so bestimmten Gegensatz, daß sie nothwendig auseinander fallen und der $^3/_8$-Takt dadurch das bestimmende Maaß wird. Auch finden sich hin und wieder ungewöhnliche Taktbezeichnungen, als $\frac{6}{1}$, $\frac{6}{2}$, nirgend aber Chöre im $\frac{5}{4}$ oder andern ungleich zusammengesetzten Taktarten, deren Anwendung in Kirchenmusiken aus Hang zum Sonderbaren unserm Meister durch Sulzer (II. 738ᵃ Anmerkung) vorgeworfen wird. Daß er manche Chöre, ohne genügende Veranlassung durch ihren Text, mit angeschlogenen Mißklängen anhebt, dürfte eher als eine Sonderbarkeit gelten*): Bei

---

*)

se ru = se ich den Herrn

Wenn mir angst ist so ru se ich den Herrn

an. Wir müs = sen al = le of = fen = bar wer = den.

Ach, Ach, Ach, Ach, wo kommt doch das bö=se Ding her

daß al = le Welt

der Herr ist mein Hir = te, mir

den Sprüchen: Wir müssen alle offenbar werden vor dem Richterstuhle Christi; selig sind, die zum Abendmahl des Lammes berufen sind; der Herr ist mein Hirte; dies ist der Tag, den der Herr macht ꝛc. hätten wir kaum einen Anfang mit oft greller Entzweiung der Töne erwartet. Erscheinen aber mißtönende Zusammenklänge den Worten: „Ach ach, wo kömmt doch das böse Ding her, daß alle Welt so voll Falschheit ist; — wenn mir Angst ist, so rufe ich den Herren an" — eher angemessen, so bleibt doch immer die auffallende Betonung solcher einzelnen Worte zu tadeln die eine getrübte Stimmung anzeigen, da der Sinn des Ganzen dahin geht, daß eine solche durch frommes Gebet verscheucht werde, daß alles Leid in der Nähe des Herrn sich in Frieden auflöse.

Was endlich die Choräle betrifft, so ist Telemann zwar bei denselben im Allgemeinen zweckmäßiger verfahren als Keiser in seinen Oratorien, allein es geht aus denselben dennoch hervor daß er die ganze Gattung so wenig liebte als jener, wenn er auch selber ein Choralbuch herausgegeben hat. Unser Jahrgang, aus 72 einzelnen Musiken bestehend, deren jede zwei Choralverse befaßt, enthält hienach deren 144, aber nur 65 verschiedene Choralmelodieen. Die meiste Vorliebe hat Telemann der Weise „O Haupt voll Blut und Wunden" geschenkt; sie kömmt neunmal vor, nur zweimal indeß und ohne genügende Veranlassung ist sie als eine phrygische behandelt (am 2ten Advent, und am Sonntage nach Neujahr), die übrigen sieben Male immer als eine Durmelodie. Nächst ihr erscheinen die Melodieen der Lieder: „Vater unser im Himmelreich, und: Jesu meines Lebens Leben" am häufigsten, eine jede achtmal; die Weise des Liedes: „Es ist gewißlich an der Zeit," fünfmal: viermal die der Lieder: „Von Gott will ich nicht lassen; Es ist das Heil uns kommen her; Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ; O Gott, du frommer Gott; Durch Adams Fall ist ganz verderbt ꝛc." der drei- oder zweimal wiederholten nicht erst zu gedenken. Es kann nicht geleugnet werden, daß unter diesen, wie wir voraussetzen müssen, von Telemann vor andern geschätzten Kirchenmelodieen sich treffliche befinden: indeß meist nur solche, die theils gar nicht den alten kirchlichen Grundformen (den Kirchentönen) angehören, theils schon um die Zeit ihrer Entstehung von ihnen abwichen und als unregelmäßige bezeichnet werden (wie die des Liedes: „Durch Adams Fall ꝛc.") theils, ihrer besonderen Beschaffenheit wegen eben so sehr für alterthümliche als moderne Behandlung geeignet sind, welche letzte denn überwiegend vorwaltet (wie in der Weise des Liedes: O Haupt voll Blut ꝛc.). Die alterthümlichsten aus dem Schatze evangelischer Liedweisen sind zwar nicht ganz beseitigt: einen Theil aus dem „Herr Gott dich loben wir" fanden wir bei dem Michaelisfeste bedeutsam angewendet, ein Theil der Litaney erscheint am Sonntage Invocavit; aber an den hohen Festen, wo ihrer viele recht eigentlich bezeichnend sind, vermissen wir eben diese. Die herrlichen Weisen des „Christ ist erstanden; Christ lag in Todesbanden; Also heilig ist der Tag ꝛc." schmücken nicht das Osterfest, bei dem nur, und allein am dritten Festtage, die Melodie des Liedes: „Lasset uns den Herren preisen" erscheint, eine Festweise des siebzehnten Jahrhunderts. Das Pfingstfest entbehrt aller ihm eigenthümlichen Töne; nicht: Komm Gott Schöpfer, heilger Geist, — nicht: Komm, heilger Geist, Herre Gott, — Nun bitten wir den heil'gen Geist ꝛc. — finden wir hier; das Weihnachtsfest allein erfreut sich seiner eigenen Klänge, vielleicht auch nur deshalb, weil sie in fröhlicheren, bewegteren, der neuen Zeit mehr zusagenden Weisen sich bewegen. Und sind endlich außer der Melodie „O Haupt voll Blut ꝛc." auch die beiden schönen Weisen: „Christus der uns seelig macht — Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" — vorhanden, so kommt doch nur die letzte, und nur einmal in der Fastenzeit vor; die

erste in der Zeit nach Epiphanias, am Pfingstfest, am 21sten Sonntage nach Trinitatis. Sie, eben für die Leidenszeit so bezeichnend, ist also ihrem eigenthümlichen Boden ganz entzogen. Die herrlichen Weisen: Da Jesus an dem Kreuze stund — O Lamm Gottes unschuldig — O wir armen Sünder — erscheinen weder an ihrer Stelle, noch sonst irgendwo in dem Werke. — Dürfen wir uns hienach für berechtigt halten zu behaupten, daß durch die überwiegende Ausbildung der leidenschaftlich bewegten, geschmückten Tonkunst der Sinn für alterthümliche Einfalt, für kirchliches Gepräge, damals bedeutend abgenommen habe, so bezeugt uns auf der andern Seite die durchhin nachlässige Behandlung der aufgenommenen Kirchenweisen, daß auch dasjenige was man aus der Erbschaft einer früheren frommen Zeit noch beibehalten hatte, doch als etwas für die Kunst nur Untergeordnetes betrachtet worden sei. Wir wollen zugeben, daß der dreistimmige Satz, sofern es nicht kunstreiche Ausführung gilt, sondern nur einfache Behandlung, dem Choralgesange nicht vortheilhaft sei, denn er gestattet kaum, das innere Leben der Melodie in seiner ganzen Fülle harmonisch zu entfalten, er legt der Mittelstimme zumal, beengende Fesseln an, weil es schwer ist, bei einfachem Fortschreiten der Anforderung durchgängiger Vollständigkeit der Harmonie eben so zu genügen als vollkommener Sangbarkeit. Allein den Meister hinderte nichts, bei den Chorälen von der Beschränkung auf drei Stimmen abzugehen, und den 4stimmigen Satz zu wählen, für dessen Anforderungen hier ein jeder, nur einigermaßen geübter Schülerchor hinreichen mußte. Auch ist nicht etwa anzunehmen, es sei bei den Chorälen auf Einstimmen der Gemeine gerechnet gewesen, und daher rühre deren oberflächliche Behandlung, denn dieser Voraussetzung widerspricht die Tonlage der meisten unter ihnen, die Telemann, den in seinem Choralbuche ausgesprochenen Grundsätzen entgegen, bei solchen Umständen nicht gewählt haben würde.

Außer diesen, durch den Druck öffentlich gemachten Jahrgängen liegt uns noch eine große Anzahl handschriftlicher Sonn- und Festtagsmusiken vor, doch ohne alle Angabe der Zeit ihres Entstehens. Mit wenigen Ausnahmen tragen alle dieselbe Form. Ein kürzerer oder längerer Instrumentalsatz, gewöhnlich Sonata genannt, macht den Anfang; ihm folgt alsdann ein 2-, 3-, seltener 4stimmiger Gesang für Solostimmen, als „Concert" bezeichnet, meist fugirt, über ein wohlerfundenes Thema, das ist, ein für eine solche Ausführung wohlgeeignetes. Denn dem Texte erscheint es nicht immer gleich angemessen, ja, nicht selten möchte man diesen für ein später Hinzugefügtes halten. An Sylbendehnungen, woran geschickte Sänger ihre Kehlfertigkeit zeigen können, gebricht es selten diesen Concerten. An sie schließt sich dann ein voller 4stimmiger Chorsatz, von allen Instrumenten begleitet, und ebenfalls fugirt. Fehlt der einleitende Instrumentalsatz, was zuweilen vorkommt, so erscheint auch kein concertirender Gesang für einzelne Stimmen, und die Kirchencantate beginnt sofort mit einem vollstimmigen Chorsatze. Wie dieser, sei es allein, oder durch Sonate und Concert eingeleitet, an der Spitze zu stehen pflegt, wovon nur eine einzige, später zu erwähnende Ausnahme vorkommt, so ist an den Schluß jederzeit ein vierstimmiger Choralsatz gestellt, ganz einfach, meist Ton gegen Ton gesetzt, rein in der Harmonie, die zuweilen auch in den Stollen der Aufgesänge wechselt, doch ohne rechte Liebe und warmen Antheil gearbeitet. Daß dabei das Einstimmen der Gemeine vorausgesetzt worden sei, läßt sich mindestens nicht allgemein behaupten, denn dasselbe wird in vielen Fällen durch die unverhältnißmäßige Höhe der Oberstimme ausgeschlossen. Gewöhnlich erscheinen diese Choräle ohne aufgezeichnete Begleitstimmen, wenn auch vielleicht die Meinung gewesen ist, daß die in der Cantate angewendeten Instrumente — Geigen, Hoboen, Fagotte rc. — nach ihrem Tonumfange den Singstimmen

im Einklange oder in Octaven sich haben anschließen sollen; selbständig treten ihnen nur Trompeten und Pauken hinzu. Selten durchaus; nur einen Fall dieser Art habe ich gefunden bei der Melodie des Liedes: „Was Gott thut das ist wohlgethan;" und eben so nur einen, wo diese Instrumente allein in die Schlußnote der einzelnen Melodiezeilen feierlich hineintönen, bei einer örtlichen Singweise des Liedes: „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ." Zumeist treten sie Zeile um Zeile ein, doch nicht streng regelmäßig, was seinen Grund darin findet, daß ihr Eintritt durch die Modulation einzelner Melodiezeilen erschwert, oder gänzlich gehindert wird. In der Cantate für den dritten Weihnachtstag, die mit dem Spruche beginnt: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerstöre" treten in die Schlußtöne der 3 ersten und der beiden letzten Zeilen des Schlußchorals (Jesu meine Freude) Trompeten und Pauken schmetternd hinein; bei dem Schlußchorale der Pfingstcantate „Schaffe in mir Gott ein reines Herze" lassen sich diese Instrumente mit einer hohlen, den Dreiklang nicht bezeichnenden Quintenharmonie erst auf dem vorletzten Tone der Melodie vernehmen, und führen auf ihrem letzten dann mit dem harten Dreiklange von D ein langes, bedeutungsloses Geschmetter aus. Zwischen Anfangschor und Choral in der Mitte, finden sich in allen diesen Cantaten zwei Arien, die erste dem Schriftspruche unmittelbar angeschlossen, die zweite durch ein ihr vorangehendes begleitetes Recitativ eingeleitet. Fast durchgängig sind dieselben den tieferen Stimmen — Alt, Tenor, Baß — zugetheilt, woraus ich schließen möchte, daß diese Cantaten in die Zeit vor dem Aufenthalte Telemanns in Hamburg fallen, weil schon seit 1715 Mattheson dort die Theilnahme der Frauen bei Aufführung von Kirchenmusiken durchgesetzt hatte, wozu man anderer Orten sich noch nicht hatte entschließen können; dort also unserem Meister kein Hinderniß entgegengestanden hätte, auch für hohe Einzelstimmen zu arbeiten. Der Sylbendehnungen sind nicht wenige in diesen Arien, auch haben die meisten, zumal in den Festcantaten, reiche Instrumentalbegleitung. Sie und die Recitative bilden den betrachtenden, predigenden Theil der Cantate, und nehmen in ihr den meisten Raum ein, sind auch, den stiefmütterlich ausgestatteten Chorälen, und den gewandt, aber leicht und flüchtig gearbeiteten Eingangssprüchen gegenüber, mit der meisten Vorliebe behandelt. An Tonmalereien, wo dazu nur irgend Veranlassung war, hat es der Meister nicht fehlen lassen. So läßt er durch rasch herabgleitende und stürmende Zweiunddreißigstheil-Läufe in allen Stimmen den Spruch begleiten „wie der Blitz ausgeht vom Aufgange bis zum Niedergange, also wird auch seyn die Zukunft des Menschensohnes." Schon das ermüdende Einerlei der dichterischen Anlage aller dieser Cantaten hätte der Abwechslung wegen auf dergleichen Spielereien führen gemußt, wenn sie nicht ohnedies in der Neigung Telemanns gelegen hätten. Denn nur eine einzige unter diesen Musiken habe ich gefunden, die in der Form von den übrigen wesentlich abweicht. Sie ist für den 3ten Sonntag nach Trinitatis bestimmt, und beginnt mit einer Arie, worin der geängstete Sünder das drückende Gefühl der ihn peinigenden Last ausspricht, dann in kurzen, liebhaften, durch Recitativ eingeleiteten Sätzen als verirrtes Schäflein zu dem Heilande, dem guten Hirten, sich wendet. Nun erst ertönen Concert- und Chorsatz, die sonst die übrigen Cantaten beginnen, zu den Worten von Hiskias' Lobgesange: „Siehe um Trost war mir sehr bange, du aber hast dich meiner Seelen herzlich angenommen, daß sie nicht verderbe, denn du wirfest alle meine Sünden hinter dich zurück". Diesen Schriftworten folgt der Aufgesang eines Chorals: „Jesu, du hast weggenommen meine Sünden durch dein Blut", aber auch nur dieser; der getröstete Sünder, den Gesang unterbrechend, ruft aus in einem begleiteten Recitative, dem eine

Arie sich anschließt: „Ja ja, du nimmst die Sünder an, die sich zu dir bekehren", und das Ganze schließt mit den letzten beiden Strophen eines Paul Gerhardschen Liedes: „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden, ich bin dein, du bist mein, Niemand kann uns scheiden", angedeutet schon durch die Worte des zweiten Theiles der vorangehenden Arie: „In seinen Wunden hab' ich gefunden den Brunn der Freuden ꝛc."

Auf Telemanns Verhältniß zum Choral kommen wir zurück, wenn wir späterhin die aus dieser Zeit stammenden Choralbücher näher betrachten; auch seine Oratorien schon werden uns Gelegenheit geben, ihn auf diesem Gebiete fortwährend zu beobachten. Unter diesen ist das früheste, das mir zu eigener Anschauung gelangte, seine Passionsmusik nach Brockes aus dem Jahre 1718. Wir wissen aus dem Vorigen, daß diese Musik zuerst zu Frankfurt am Main, wo Telemann damals verweilte, außerhalb des Gottesdienstes an mehreren Wochentagen mit vieler Feierlichkeit und unter großem Andrange von Zuhörern in der Kirche aufgeführt wurde, und daß nach Telemanns eigner Versicherung sie „in vielen Städten Deutschlands die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht". Er selbst legte auf dieselbe einen hohen Werth, eben wie auf das Werk des Dichters, dem er sich angeschlossen hatte, und es ist daher vorauszusetzen, daß er besondern Fleiß auf diese Arbeit verwendet haben werde. Um so mehr befremdend muß es also seyn, daß in der Partitur, wie sie mir vorliegt und deren Ächtheit kaum zu bezweifeln ist, da sie aus der Sammlung Pölchau's, eines Hamburgers, herrührt, der davon genau unterrichtet seyn konnte, ganz augenscheinlich nicht alles Telemann angehört. Ein großer Theil der Chöre ist aus Keisers Passion, ein einzelner (Greift zu, schlagt todt) aus der Händelschen entlehnt, aus jener auch ein Choral (O Menschenkind, nur deine Sünd); sehr bedeutend ist daneben die Anzahl der Arien und Recitative, die von beiden Meistern hier aufgenommen sind. Und dieses sind nicht etwa nur kürzere, der Ausfüllung dienende Gesänge, sondern eben die trefflichsten aus den gleichartigen Werken beider; ja, es trifft sich, daß ihr Nachfolger von Zusammengehörendem einen Theil von dem Einen, das Übrige von dem Andern entlehnt hat; so das Duett zwischen Maria und dem Erlöser von Händel, das vorangehende Recitativ von Keiser. Es ist ganz unglaublich, daß Telemann diese Stücke für seine eigene Arbeit habe ausgeben wollen; denn einmal hatte er, der Erfindungsreiche, nicht nöthig von Anderen zu borgen, sodann wäre es auch, bei der damaligen großen Verbreitung der Werke seiner beiden Genossen ganz unmöglich gewesen, irgend Jemand darüber zu täuschen, ganz zu geschweigen der Ehrenhaftigkeit des Meisters, die etwas Unwürdiges dieser Art nicht zugelassen hätte. Es bleibt also nur die Voraussetzung übrig, er habe aus der Arbeit seines Dichters die Aufgaben sich ausgelesen, die seiner Eigenthümlichkeit am meisten zusagten, seinen Vorgängern aber dadurch eine Huldigung, offen und ungescheuet, erweisen wollen, daß er das Trefflichste was sie nach seiner Überzeugung geleistet, daneben stellte, sich mit ihnen zu einem Gesammtwerke vereinigte, worin Jeder sein Bestes darbringe. Er selber schweigt darüber, wo er in seiner, an Mattheson für dessen Ehrenpforte eingesendeten Lebensbeschreibung dieses Werkes gedenkt, es mag also zweifelhaft bleiben, wie es sich damit verhalte; bis ein Anderer eine bessere Aufklärung giebt über den eigentlichen Zusammenhang, scheint mir die vorstehende die für den Meister ehrenvollste zu seyn.

Was nun in dem Werke, wie es vorliegt, Telemann unzweifelhaft angehört, ist der größeste Theil der „soliloquia", diejenigen vornehmlich, in denen er heftige, leidenschaftliche, bittere Gefühle darstellen konnte; das Leiden des Herrn auf dem Ölberge (wobei nur eine Strophe des demselben in

den Mund gelegten Liedes von Keiser entlehnt ist); Petrus' Verleugnung, Selbstanklage, Buße; Judas' Verzweiflung und Wüthen gegen sich selbst; die Zornesreden des Petrus und der Tochter Zion. Dabei ist denn die Gelegenheit zu musikalischer Malerei nirgend versäumt; wir hören das „Heulen und Winseln" des „wilden Sündenknechts" Petrus*), das „Lachen des Fürsten der dunkeln Nacht" über Petrus' Fall**), das „knirschende Geräusch" der Dornen die des Erlösers Stirne umkränzen, das Schlagen des Hirten, das Zerstreutwerden der Heerde. Eben in diesem gesteigerten Ausdrucke der Leidenschaft, in dergleichen Malereien, hat Telemann offenbar es seinen Vorgängern zuvorthun wollen, und hätte man ihm vorgeworfen, seine Musik sei dadurch ganz theatralisch geworden und deshalb der Kirche mißziemend, so würde er das erste zugegeben, das zweite geleugnet haben, weil eben in dem Theatralischen der größeste Vorzug seines Werkes bestehe, dasselbe also, je vorzüglicher, auch um so mehr für die Kirche geeignet sei, in der ja das Beste vor Allem seine Heimath finden müsse; wie es denn Mattheson einige Jahre später mit Keckheit ausgesprochen hat. Schon durch die Instrumentaleinleitung zu seinem Werke hat Telemann deutlich zu erkennen gegeben, daß er nach äußerster Höhe leidenschaftlichen Ausdruckes strebe und hierin Größeres zu leisten gedenke als seine Vorgänger. Diese hatten auf die Einleitung keinen besonderen Werth gelegt. Keiser hat überall keine gegeben, er beginnt unmittelbar mit dem Vorspiele des ersten Chores; Händel stellt eine, mit dem Werke nicht weiter in innerem Zusammenhange stehende, muntere 4stimmige Fuge aus B dur voran, die sich auch in seinen Klavierfugen findet, und die nach Belieben ganz weggelassen werden kann; erst durch wenige ihr angeschlossene Takte bildet er den Übergang zu dem Eingangschore. Mattheson endlich hat ein kurzes, freies Vorspiel, ohne alle Bedeutung. Telemann läßt in lang gezogenen Tönen der Geigen und der ihnen nachtretenden Hoboen uns sogleich leise Klagelaute vernehmen, die in jenen Blasinstrumenten sodann bestimmtere Gestalt und melodische Bedeutung gewinnen, immer mächtiger, herber hervordringen, bis zum Ende hin sich steigern, und denen die Geigeninstrumente, bald zart hineinklingend, bald mächtig dazwischen brausend, mannichfache Abstufung von Licht und Schatten hinzubringen, bis endlich, nachdem diese Klänge feierlich verhallt sind, der durch sie auf das Bestimmteste eingeleitete Anfangschor eintritt. Im Gegensatze zu diesen mit Vorliebe behandelten Theilen des Werkes sind die Choräle auffallend vernachlässigt, wenn auch nicht mit der Unziemlichkeit behandelt, die wir bei Mattheson zu rügen fanden. Einer derselben, wie wir schon zuvor bemerkt, ist von Keiser entlehnt, die übrigen sind flüchtig hingeworfen; nur auf den Choral: „Ach Gott und Herr", der nach Petrus' Buße ertönt, ist durch die selbständige, aber einfache Begleitung zweier Hörner etwas mehr Nachdruck gelegt.

---

*) S. Beispiel 61.

**)

Als Dichter und Tonsetzer bei einem erheblichen Werke gleicher Art zeigt sich uns Telemann in seinem „Seeligen Erwägen", einem Passionsoratorium, dessen Entstehung innerhalb der Jahre 1721 und 1740 fällt. Denn der Meister nennt es in seinen für Matthesons Ehrenpforte um 1740 niedergeschriebenen Nachrichten über seine Lebensumstände als ein bereits vorhandenes Werk und bemerkt dabei, er habe es seit seiner Ankunft in Hamburg (1721) vollendet, und auch die Worte seien aus seiner Feder geflossen. Das Ganze besteht aus neun Betrachtungen, die nach ihrem Inhalte überschrieben sind: Vom Abendmahle; Petri Vermessenheit; der betende und blutschwitzende Jesus; der verklagte und verspeyte Jesus; Petri Buße; der blutige Jesus; der gekreuzigte Jesus; der sterbende Jesus; der ins Grab gelegte Jesus. Nun war es, wie wir gesehen haben, in jener Zeit zwar Sitte, mehre Abschnitte eines größeren Ganzen an einer Reihe verschiedener Sonntage der Fastenzeit einzeln aufzuführen, das vorliegende Werk indeß scheint zu vereinzelten Aufführungen solcher Art nicht bestimmt gewesen zu seyn. Denn nicht allein wird es, gleich einem nothwendig zusammengehörenden Ganzen, durch eine Eingangsmusik eingeleitet, auch einzelne Theile werden, ihrer sonst im Allgemeinen übereinstimmenden Einrichtung ungeachtet, vor den übrigen besonders ausgezeichnet, und diese Auszeichnung verlöre ihre ganze Bedeutung, dächten wir uns das Werk nicht als ein in steter unmittelbarer Folge Vernommenes. So führt uns die erste Betrachtung die Einsetzung des Abendmahles entgegen, des tiefsten Geheimnisses christlicher Lehre und Gottesdienstes, die vorletzte den erlösenden Tod des Herrn. Beide Betrachtungen sind in dem ganzen, durchhin auf Einzelgesang gestellten Werke, dessen einzelne Abschnitte sonst nur durch einen vierstimmigen Choral beschlossen werden, die einzigen, die zwei Choralverse enthalten. Die erste Strophe des Liedes: „Schmücke dich o liebe Seele" dient dem hehren Geheimnisse, das die erste Betrachtung verkünden soll, als Einleitung; der Vers: „Dein Blut, der edle Saft ꝛc." preist nach den Worten der Einsetzung des Kelches die erlösende Kraft des Blutes Christi. In der vorletzten Betrachtung stimmt die christliche Gemeine klagend um den eben am Kreuze hingeschiedenen Erlöser die zweite Strophe des Rist'schen Liedes an: „O Traurigkeit, o Herzeleid" und schließt diesen Abschnitt dann mit der ersten jenes andern: „Nun giebt mein Jesus gute Nacht." Beide Momente, die Aufrichtung, die Besiegelung des neuen Bundes sollten offenbar als die bedeutsamsten der heiligen Begebenheit hervorgehoben werden, so aber und durch solche Mittel konnten sie nur bei Anhörung aller vereinten Abschnitte des gesammten Werkes hervortreten. Alle Betrachtungen, die fünfte, sechste, neunte ausgenommen, führen uns den Herrn redend vor, sei es allein oder mit seinen Jüngern und Richtern; im Selbstgespräche, in Unterredung, tritt ein Augenblick der heiligen Geschichte vor uns hin, und an diesen sodann wird eine Erwägung geknüpft durch eine allegorische Person, bald die Andacht, bald den Glauben oder Zion. Die fünfte Betrachtung zeigt uns den büßenden Petrus allein, und der Glaube reiht Trostesworte an seine Buße; die sechste und neunte gehören der Andacht ausschließend, sind also rein erwägend, nicht in engerem Sinne darstellend. Vielleicht hat der Meister deshalb eben diese beiden seiner Betrachtungen durch besonderen Gebrauch der begleitenden Instrumente ausgezeichnet, um seine Zuhörer für den Mangel pathetischen Ausdrucks schadlos zu halten, den ihre Anlage herbeiführte.

Wie es zuvor geschehen, geben wir auch diesmal eine Probe der Dichtung, und um so lieber, weil Dichter und Tonkünstler hier in einer Person zusammentreffen. Wir wählen die 3te und 9te

Betrachtung, bei denen wir in der Folge länger verweilen werden, als zu einer solchen Mittheilung vorzüglich geeignet.

III. Der betende und blutschwitzende Jesus.

Jesus.

Vater — die Kräfte wollen mir gebrechen,
Arioso. — Vater kanns nicht möglich seyn,
Daß der Kelch — kaum weiß ich mehr zu sprechen —
Daß der Kelch vorübergehe —
Der Odem fällt mir schwer —
Doch mein Wille schränkt sich ein,
Nur der deinige — ich kann nicht mehr —
Nur der deinige geschehe.

Die Andacht.

Begleitetes Recitativ.

O Anblick, welcher mir das Herze nimmt!
Ach was für jammernde Gebehrden!
Mein Jesus liegt hier auf der Erden
Als wie ein Wurm gekrümmt. Er zittert, zagt und ächzet,
Die matte Zunge lechzet,
Sein heilig Herz sieht man mit starken Schlägen klopfen,
Der Todesschweiß verwandelt sich in blut'ge Tropfen,
Und dieses purpurfarb'ne Naß
Fällt haufenweis in's Gras.

Arie.

1) Ihr blut'gen Schweißrubinen,
Ihr sollet mir zum Mahlschatz dienen,
Den Jesus mir als Bräut'gam giebt.
2) Was aber geb' ich ihm dagegen?
Ach, meiner Thränen Perlenregen!
Zum Zeichen, daß mein Herz ihn liebt. d. C.

Choral.

Tritt her und schau mit Fleiße,
Sein Leib ist ganz mit Schweiße
Des Blutes überfüllt!

Aus seinem edlen Herzen
Vor unerschöpften Schmerzen
Ein Seufzer nach dem andern quillt.

IX. Der ins Grab gelegte Jesus.

Die Andacht.

Arie.

1) Jesus spannt die Gnadenflügel
Nach den Sündern sterbend aus.
2) Sie, wie auf Elias' Wagen
In das güldne Sternenhaus
Auf denselbigen zu tragen. d. C.

Recitativ.

Nun endlich hat mein Jesus überwunden,
Jetzt wird das Osterlamm vom Kreuzesstamm entbunden
Und in ein Grab zur Ruh gebracht,
Von seinen vielen Lasten auszurasten.

Begleitetes Recitativ.

Mein Jesu, gute Nacht!
Schlaf wohl von allem ausgestandnen Jammer!
Mein Herz sei dir zur Ruhekammer
Fortan vermacht; darin will ich dich legen,
Und deinen Tod bis an den Tod erwägen.

Choral.

Erscheine mir zum Schilde,
Zu Trost in meinem Tod!
Und laß mich sehn dein Bilde
In deiner Kreuzesnoth!
Da will ich nach dir blicken,
Da will ich glaubensvoll
Dich fest an mein Herz drücken!
Wer so stirbt, der stirbt wohl!

Als darstellende Personen führt uns Telemann, außer dem Erlöser, nur Petrus noch vor und Caiphas. War in Keisers Behandlung von des Rath Brockes Passionsoratorium das Bestreben noch sichtbar, den Erlöser vor den übrigen Mithandelnden auszuzeichnen, mindestens dadurch, daß die gewöhnlichen Opernformen bei den ihm in den Mund gelegten Gesängen nicht angewendet wurden, so hat diese Rücksicht hier aufgehört; daß es mit Vorbedacht geschehen sei, dürfen wir um so weniger bezweifeln, weil Tonkünstler und Dichter hier eine Person sind, jede Form also, wo sie erscheint, nicht eine vorgeschriebene ist, sondern mit Überzeugung gewählte. Innig und rührend erscheint in Telemanns Tönen das von ihm in Verse gebrachte Gebet des Herrn auf dem Ölberge*). In sanften, wohllautenden Bindungen schmiegen die Singstimme, der Baß, ein Hoboe und die erste Geige sich an einander; aber läßt er dieses Gebet nun recitativisch unterbrechen durch jene mitgetheilten Worte, in denen der Erlöser seine leibliche Schwäche eingesteht und beklagt, ja, läßt er den Gesang selbst seufzerhaft zerstückt enden, so erscheint der Heiland der Welt vor unseren Augen gleich einem Schauspieler, der den Zuschauer aufmerksam macht auf sich und seine Gebehrden; die heilige Begebenheit wird herabgezogen zu einer bloßen, als solche nicht einmal würdigen Opernscene, und doch glaubt der Meister eben dadurch seiner Darstellung größere Kraft zu verleihen und Wirkung. Dem Caiphas gegenüber hören wir Christi Worte dahin reimend ausgedehnt:

„Wenn die Gerichtsposaune schallt
Und wenn der letzte Donner knallt,
Sollt ihr den Sohn des Menschen sehen.
Ihr werdet, wenn der Bau der Welt
Mit seiner Pracht in Nichts zerfällt,
Vor meinem Richtstuhl müssen stehen.“

Je drei und drei Zeilen bilden hier die zwei Theile einer langen Arie von lebhaft malerischem Ausdrucke. Durch ein Waldhorn wird die Gerichtsposaune vertreten, das Schwanken, Zerreißen, Zertrümmern alles Geschaffenen wird in ausführlichen Bildern, nicht einzelnen, kräftigen, nachdrücklichen Zügen dargestellt; die prophetisch-ernste, kurze Antwort des Herrn ist zu einer theatralisch-prahlhaften Drohung geworden; so soll sie dem Zuhörer eindringlicher werden. In der siebenten Betrachtung ist dem Erlöser auf seinem Kreuzeswege folgende Arie in den Mund gelegt:

„Ich will kämpfen, ich will streiten,
Bis die Hölle wird besiegt.
Werd' ich gleich den Kampfplatz färben,
Muß doch auch der Drache sterben
Wenn der Löw' erblasset liegt.“

Sie trägt das Gepräge kühnen und feurigen Muthes; aber mögen wir den, welcher der Welt Sünde getragen, uns darstellen sehen in Tönen, wie sie irgend einem heidnischen Helden auf der Bühne eben so wohl geziemt hätten, wenn er prunkend in den Kampf zieht? werden wir nicht tief verletzt, ihn,
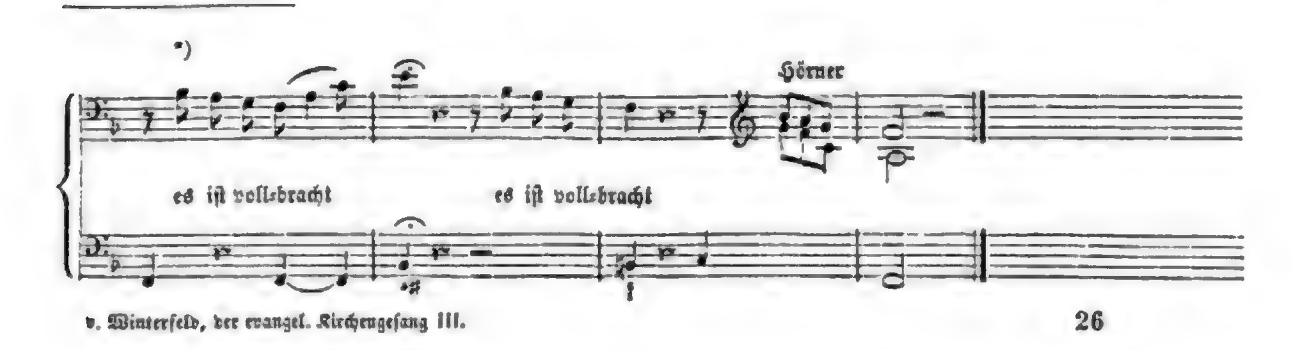
*) S. Beispiel 62.

von dem der Prophet sagt: „daß er seinen Mund nicht aufgethan, da er gestraft und gemartert worden, gleich einem Lamme, das zur Schlachtbank geführt wird", in allerhand Gurgeleien von zwei bis sechs Takten Dauer sich Muth einreden, sich steigern zu hören? Wohlbegleitet freilich und ausdrucksvoll ist Christi Gesang vom Kreuze herab:

„Es ist vollbracht!*)
Nun nahen sich die rauhen Todesstunden,
Doch Satanas ist völlig überwunden!
Mein Vater, nimm zu dir die Seele,
Die ich in deine Hand befehle!
Zu guter Nacht! es ist vollbracht!

Zwei gedämpfte Hörner, zwei Schallmeien, ein Fagott nebst den vier gedämpften Saiteninstrumenten geben der Begleitung eine sanft düstere Farbe; der Gesang ist einfach und edel, die Betonung untadelig, ja vortrefflich; aber wir fühlen, der Meister habe mehr die letzten Kämpfe, die Todesseufzer des Dahinscheidenden uns darstellen wollen in dem ausgeführtesten Bilde, als die Größe, das Gewicht seines Opfers uns empfinden lassen. So erscheinen uns in dem geringen Umfange von nur 26 Takten fünf Haltpunkte, wo der Gesang, das Instrumentenspiel, auf mißklingenden Accorden ruht: denen der kleinen Septime (bald mit der großen, bald der kleinen Terz), denen der Quinte und Sexte; das schwere, unterbrochene Aufathmen der beklemmten Brust sollen sie uns malen. Zuletzt erhebt sich der Gesang von dem Grundtone der Haupttonart (F dur) synkoptisch durch eine große, eine kleine und wiederum eine große Terz, hin zu deren Leittone (E), auf ihm ruhend, gegen den Baß (B) den Tritonus bildend in dem Akkorde der Sekunde; nach einigem Verweilen schließt er dann zwar, von der Oberquarte B stufenweise herabgehend in den Grundton, diesem aber baut der Baß die verminderte Quinte unter, und erst die Instrumente, vor denen allen die Hörner hervortönen, bilden einen völlig beruhigenden Schluß. Die Klage der Kirche, die in einem vierstimmigen Chorale diesem, in seines Urhebers Sinne allerdings wohl ausgeführten Bilde sich anreiht, vermag kaum jene heilige Bedeutsamkeit ihm zu geben, die es seiner Bestimmung zufolge haben sollte, eben weil wir nur einen Trauergesang vernehmen, der auch wohl das Andenken jedes anderen theuren Abgeschiedenen feiern könnte, nicht ein frommes Gebet oder beruhigend-erhebenden Preis dessen, der für uns gehorsam war bis zum Tode. Und so müssen wir denn gestehen: eben indem der Tonkünstler das Bild des Erlösers mit recht lebendigen Farben uns hinstellen wollte, hat es sich ihm gänzlich entzogen und höchstens dämmert es in den schlicht und würdig behandelten Einsetzungsworten der ersten Betrachtung.

*)



Caiphas, auf seinem Richterstuhle sich brüstend, ruft aus in einer langen Arie von zwei Theilen, zu einer Begleitung, die das Hauptmotiv des Gesanges rauschend durchführt:

Recht und Gerechtigkeit zu hegen,
Hat uns des Höchsten Mund bestellt.
Wir sind die Götter dieser Welt,
Und unser Spruch ist nicht zu widerlegen.
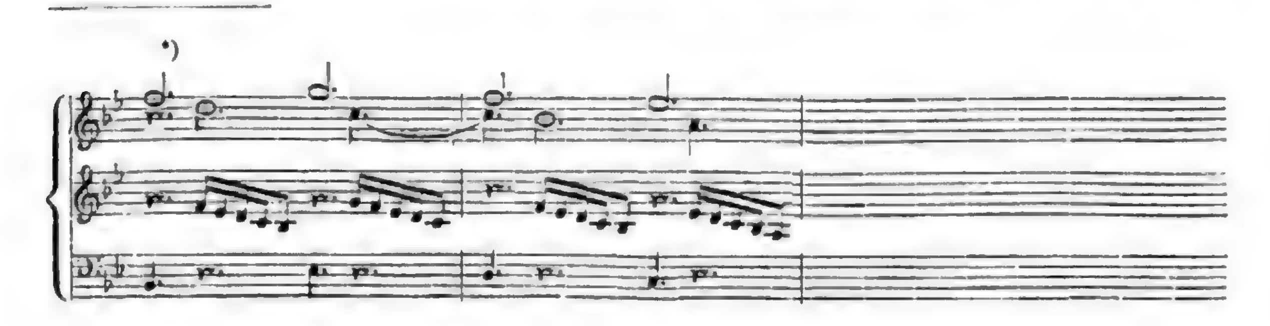
In seinem eitlen Hochmuthe soll er einen Gegensatz bilden zu dem Erlöser, der ihn darauf in der zuvor angeführten Art bedräut. Wie wenig der Meister vermocht hat, diesem allerdings gelungenen Bilde der Aufgeblasenheit eine edle Gestalt gegenüberzustellen, haben wir bereits gerügt; je deutlicher nun die Absicht seiner Darstellung hervortritt, um so verletzender ist das Verfehlen derselben. Was endlich Petrus betrifft, so ist in dessen Gesängen das Vorbild des Rathes Brockes und Keisers nicht zu verkennen, ja die Farbe ist vielleicht noch greller aufgetragen, wo der Apostel gegen den Herrn folgendergestalt sich vermißt:

„Foltern, Pech-vermischte Flammen,
Schwefel, Schwert, Strang, siedend Erz
Ändern nicht mein treues Herz.
Bratet mich auf heißen Pfählen,
Sinnt auf neue Art zu quälen,
Preßt das Mark in mir zusammen,
Ich verlache solchen Schmerz.“

Diese Worte werden dadurch zu einer völlig widerlichen Prahlerei, daß, nachdem beide Theile der Arie vorüber sind und der Erlöser nach dem Schlusse des zweiten zu Petrus also geredet hat, den Gesang unterbrechend:
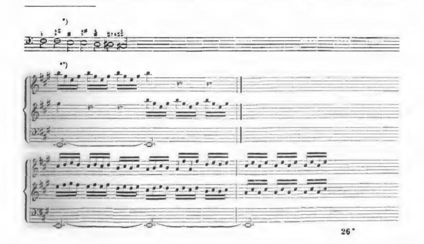
Es wird der Hahn in dieser Nacht kaum krähen,
So werd' ich dreimal mich von dir verleugnet sehen,

der eifrige Jünger abermals Pech, Schwefel, Strang rc. auf sein Haupt herabruft, zu neuer Vermessenheit, nicht zu stillem Nachdenken durch des Herrn prophetische Rede aufgefordert. Die bewegten Triolen des $^{12}/_{8}$-Taktes dieser Arie, später in abwärts gehende Sechzehntheilläufe gegliedert, welche an einzelnen Stellen in Bindungen der Singstimme und der Blasinstrumente (zweier Hoboen) auf den schlechten Takttheilen hineinrauschen und reißen, bezeichnen treffend, und keineswegs gleich den Worten auf übertriebene Weise, das leidenschaftliche Aufbrausen des vorschnellen Jüngers*); weil es aber so

*)


unaufhaltsam, so ohne Ende fortschäumt, in sich selber wiederum neue Nahrung findend und sich steigernd, nimmt es doch endlich ebenfalls das Gepräge der Dichtung an.
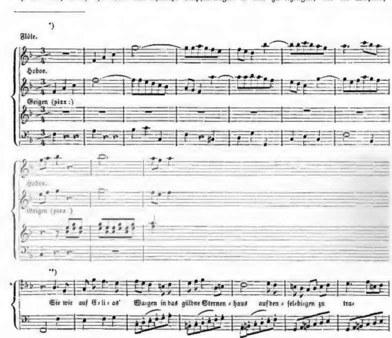
Nahmen wir in unseres Meisters Darstellung der handelnden Personen bereits seinen großen Hang wahr zu musikalischer Malerei, so tritt dieser noch lebhafter hervor in den Gesängen der allegorischen, mitempfindenden, betrachtenden Personen. In Sechzehntheilen zittert die Begleitung hin zu den Worten der Andacht, die den Erlöser zagen sieht und ächzen. Einem punktirten Achtel folgt (wie zuvor denselben Ton festhaltend) eine 32theils-Triole, wo sie sein Herz krampfhaft pochen hört gegen seine Brust; die Harmonie weicht dabei rasch aus F moll durch eine trügende, auf C moll deutende Wendung nach E dur, dann, mit gleicher Täuschung, auf A und E moll hinweisend, nach Cis moll*). Endlich ist in A dur geschlossen, und die nun folgende Arie aus dieser Tonart zeigt uns den blutigen Schweiß des Erlösers in den bald wetteifernden, bald sich vereinenden Tönen zweier concertirenden Geigen nun als klingende Tropfen, nun als sanft herabrauschenden Regen**); in ähnlichen Wendungen, nur in den verwandten weichen Tonarten Cis und Fis moll, läßt der zweite Theil die Thränen der Andacht als herabrollende Perlen erscheinen. — Nicht ohne Anmuth ist die Tonmalerei im Beginne der neunten Betrachtung, wo die Andacht in einer Tenorarie von dem sterbenden Erlöser tröstend preiset, daß er die Flügel seiner Gnade ausspanne und die Sünder in das Himmelreich auf ihnen emportrage. Eine Flöte und ein Hoboe treten einander nach, bald in getragenen, aushallenden, bald schmeichelnd bewegten Tönen; nun schwebt der schärfere, nun der weichere, flüsternde Ton über dem andern; Emporsteigen, Schweben wird glücklich ausgedrückt in diesem anmuthigen Wetteifer, dem auch die Singstimme sich anschließt, einem jener Blasinstrumente gesellt oder auch von beiden in enger Nachahmung umkränzt. Dazu führen die Geigen hin und wieder eine Tonfigur aus, ähnlich der so malerischen, mit welcher Händel in seinem Messias die Schaaren der Engel vor unser Auge hinzau-



bert, wie sie herbeieilen den Lobgesang anzustimmen bei der Wiege des neugebornen Erlösers; nur wird diese Figur hier mit gekneipten Saiten ausgeführt, deren verhallender, unterdrückter Ton gegen die klaren, die weichen Klänge beider Blasinstrumente den lieblichsten Gegensatz bildet und auf eigenthümliche Weise, dem Laute geschlagener Schwingen anklingend, deren Bild uns hervorruft*). Der Einheit des Bildes freilich scheint der zweite Theil wiederum Eintrag zu thun; das Emporsteigen des Sünders auf den Fittigen der Gnade wird auch der Auffahrt des Elias verglichen; hier schließt die Flöte der Singstimme in der höheren Oktave sich an, während alle Geigeninstrumente, nun mit dem Bogen behandelt, im Einklange und in Oktaven durch jeden Takt stufenweise in Achteln leise hinaufrauschen**). Ein Aufschwung anderer Art wird gemalt, nicht der leichte, anmuthige des Engels, sondern der majestätische des Propheten, der auf dem feurigen Wagen mit schnaubenden Rossen im Wetter gen Himmel fuhr; aber auch dieser mit Glück, ohne Übertreibung, ja, endlich selbst mit wirksamem Gegensatze zu dem ersten Theile.

Woburch nun malt die Tonkunst? werden wir zu fragen hier veranlaßt. Nicht so, daß sie bestrebt wäre, durch ihre Töne nur ähnliche Empfindungen in uns zu erzeugen, als die Wahrneh-

*)



mungen des Auges in uns erregen. Denn die Empfindung, es sei des Behagens oder Unbehagens, des Begehrens oder Verabscheuens, der Sicherheit oder Furcht, oder wie, von dem Allgemeineren beginnend, wir sie immer mehr in das Besondere hineinbilden mögen, ist, der Anschauung gegenüber, allezeit ein Unbestimmtes, in völliger Besonderheit eben nur im Vereine mit jener zu Erfassendes. Trennen wir beide und unternehmen, selbst mit Erfolg, auf ganz verschiedenem Wege dieselbe Empfindung wiederum hervorzurufen, unter durchaus abweichenden Bedingungen, vermöge völlig neuer Kräfte, durch Wahrnehmungen eines ganz anderen Sinnes sie abermals zu erzeugen: wie doch sollte das Zusammentreffen einer und der andern Kunst in der bloßen Wirkung auf uns, der verwandte Eindruck, den wir durch beide empfangen, allein im Stande seyn, bei der einen an die gegenüberstehenden Schöpfungen der andern auf unzweideutige Weise zu erinnern? Zudem wirkt die Kunst nicht auf solchem Umwege, sondern unmittelbar; nicht durch Vernunftschlüsse, sondern Anschauungen. Klar also ist es, daß wir die Möglichkeit, durch Töne zu malen, nicht von daher dürfen zu begründen suchen, von wo sie gewöhnlich abgeleitet zu werden pflegt.

Ein geheimnißvolles Verhältniß besteht zwischen Ton und Licht, also auch Ton und Farbe; zwischen geordneten Klängen und Gestalten. Dem Dunkel entspricht das Tiefe, dem Hellen das Hohe. Schärfer, vernehmlicher reihen die Töne in der Höhe sich an einander zu lieblichen Weisen, als in der Tiefe, wo der eine Laut in den andern verrauschend hinüberklingt; in hellem Lichte erscheinen sie dort, wenn hier in Dunkel verhüllt. Wie aber in Schatten und Licht eine jede Gestalt erst Deutlichkeit gewinnt und Haltung, so auch der Gesang, wenn Hohes und Tiefes im Zusammenklange einander sich zugesellen. Anders ferner lautet der Klang, wenn austönend, anders, wenn verhallend; anders die geschnellte oder gestrichene Saite, das Metall oder das Eingeweide des lebenden Geschöpfes, das Erz oder das Holz. Das Dumpfe und Klare, das Scharfe und Weiche, das Hallende, Dröhnende, das Klingende, sanft Dahingleitende erscheint uns verschieden *gefärbt*, und daneben, wie nach Höhe und Tiefe, so auch nach Licht und Dunkel abgestuft. Und wie im *Raume* die mannichfachen sichtbaren Gebilde der Natur, das bewußtere, von dem allgemeinen Leben mehr gelöste Geschöpf, wie das darin mehr befangene, versunkene, durch das Verhältniß ihrer Glieder erst Gestalt für uns gewinnen und Erkennbarkeit; so in der *Zeit* die hörbaren Tongebilde durch das Maaß, innerhalb dessen die Rhythmen sich bilden, die Glieder dieser Gebilde, und durch die Bewegung, in der jene Glieder ihr Leben erst anmuthig entfalten. Nicht also der verwandte Eindruck *allein*, empfangen wir ihn auch unfehlbar durch Malerei für das Ohr wie das Auge, die Verwandtschaft der Mittel ist es, vermöge deren die eine wie die andere Kunst ihre Schöpfungen dem Sinne wahrnehmbar macht, der sie aufzunehmen bestimmt ist, welche beide Künste so innig befreundet, daß beide auf ihren sonst auseinandergehenden Wegen dennoch Ähnliches zu leisten fähig werden.

Allein so bereitwillig wir diese Verwandtschaft eingestehen, ja zugeben werden, außer Farbe, Licht und Schatten, den allgemeinen Mitteln, durch welche die Malerei die Gestalt erscheinen läßt, gebe es noch ein anderes, wodurch das innerste Leben ihrer Gebilde äußerlich kund werde, dasjenige, was in der Bildnerei und Tonkunst wir Ausdruck nennen: und wie die Malerei in Mienen und Gebehrden, so besitze die verwandte Kunst in Wohl- und Mißklängen, in Ruhe und Bewegung kräftige Mittel für eine solche Offenbarung; — auch bei diesen Zugeständnissen kann es nicht zweifelhaft seyn, daß, so sehr beide Künste einander begegnen in ihren Darstellungen und den Mitteln, sie hervorzu-

bringen, dennoch der einen wie der andern durch den Stoff, in welchem sie ihre Aufgaben löst, den Sinn, für welchen sie schafft, ganz bestimmte Grenzen gesteckt sind. Denn die Malerei, an den Raum gewiesen, kann nur einen, sonst schnell vorübergehenden Augenblick in dem Leben der Gestalt erfassen und dauernd festhalten. Dennoch unternimmt sie es oft, auch eine Begebenheit uns darzustellen, die ihre volle Entwickelung doch immer in mehren, der Zeit nach einander folgenden Augenblicken findet. Hier ist sie genöthigt, entweder diese einzelnen, in der Zeit getrennten Momente neben einander in dem Raume desselben Bildes zu vereinigen — was nur der Unschuld früherer Zeiten gelungen seyn möchte — oder in dem für ihre Darstellung gewählten Augenblicke einer Handlung, das ihm Vorangegangene in seinen Spuren, das Künftige als seine unmittelbare Folge vernehmlich anzudeuten; vollkommen verständlich allerdings nur demjenigen, welcher die dargestellte Begebenheit kennt. Durch lebendige Beziehung nach einander gehörter Töne als Wohl- und Mißklänge, durch Maaß und Rhythmus, welche diese Töne gliedern, ist es der Tonkunst gegeben, dasjenige, dessen einzelne, nach kurzer Dauer verklingende Theile nur schnell vorübergehende Augenblicke ausfüllen, dasjenige, was dem Sinne, der es aufnimmt, in strengem Verstande dem Raume nach nimmer als ein Ganzes dasteht, dennoch als solches erscheinen zu lassen, als Figur, wie die Kunstsprache sich ausdrückt, auf die verwandte Aufgabe der Malerei deutend. Aber auch so als ein Zusammenhängendes aufgefaßt, als Gestalt, kann es doch in strengen Umrissen niemals als solche erscheinen. Laut und Bewegung, die Verkünder des inneren Lebens der sichtbaren Gestalt, können in der Tonkunst nur auf diese deuten, wie in umgekehrtem Verhältnisse der Malerei auch auf ihrem Gebiete wiederum nur ähnliche Andeutungen vergönnt sind. Indem diese die Bewegung der Glieder einer belebten Gestalt in einem bedeutsamen Augenblicke sinnig festhält, deutet sie an, wie diese zu der Blüthe des Lebens allgemach sich entfalteten, die sie uns darstellt; und gegenüber, in mannichfach gefärbten Tönen, entfaltet vor unserm Ohre die Tonkunst wirklich die rasche, entschiedene, die geschmeidig gelenke Bewegung einer lebenden Gestalt, und deutet auf dasjenige, was in bestimmtem Umrisse sie nicht darzustellen vermag. Jene Andeutung aber ist nicht etwa eine nur dämmernde, entfernte. Denn wie zwischen Ton und Klang, Licht und Farbe eine geheimnißvolle Verwandtschaft besteht, welche Tonkunst und Malerei in den Mitteln, durch die sie wirken, innig befreundet; wie Raum und Zeit, die Grenzen jener Künste, in dem Daseyn des Menschen einander durchdringen und sein Sinn der einen daher wie der andern gleich lebendig geöffnet ist: so waltet in diesem Daseyn als Regel eben auch dasjenige, wodurch die Tonkunst erst Haltung gewinnt und Gestalt, das Maaß in dem Schlage des Herzens und der Pulse, der Rhythmus in der Bewegung der Glieder. Darum nimmt der Mensch diese Bewegung, die Verkünderin des Lebens, nicht allein durch das Auge wahr, er empfindet sie auch mit seinem ganzen Wesen; darum ergreift ihn die Tonkunst so wunderbar, dem Leben seiner Glieder ein neues Maaß, einen neuen Rhythmus gebietend; ja, ihm ist die Fähigkeit verliehen, in beiden, wie sie in den Schöpfungen der Tonkunst wechselnd sich vor ihm gestalten, beseelte Gebilde eigenthümlich zu empfinden, sie im Innern lebendig hervorzurufen. Denn wahrlich! wie in kräftigen Märschen der dröhnende Klang des Erzes den Krieger erweckt, die muthig rasche Bewegung seiner Glieder regelt, wie in fröhlich lieblichen Tänzen der weiche, der helle, klingende Ton die muntere Jugend belebt, so mögen die Klänge der einen auch wohl die erhabene, ernste, kühne Gestalt des Helden uns vergegenwärtigen, die Töne der anderen die zarte, anmuthige des lieblichen Mädchens. So auch gelingt es dem Ton-

künstler, was sonst kaum hörbar ist noch sichtbar, dennoch darzustellen, eben weil es lebendig empfunden wird in der Störung desjenigen, wodurch seine Kunst wie das Leben selbst ihre Regel empfangen; das furchtsame Beben der Glieder, das krankhafte Pochen des geängsteten Herzens, das Flimmern des Pulses, mit dem das Leben entweicht. Ist aber, was er zu malen unternimmt, hörbar zugleich und sichtbar, ist es den Bedingungen seines Daseyns zufolge auch einem vernehmlichen Maaße unterworfen, oder widerstrebt es demselben seinem innern Wesen nach, und gelangt durch dieses Auflehnen erst recht eindringlich zur Anschauung: um wie viel leichter wird die Kunst des Tonmeisters da ein anschauliches Bild desjenigen zu geben vermögen, für dessen Darstellung so viele verwandte Kräfte von ihm in Anspruch genommen werden können! Das Brüllen des Sturmes, das Gebrause der Wogen, das Rauschen des Waldes, das vor geistreichen Werken der Malerei, die den sichtbaren Theil großartiger Naturerscheinungen und Gebilde vor uns bringen, wir zu hören glauben, vernehmen, empfinden wir in den Schöpfungen des Tonkünstlers mit einer Lebendigkeit, die jene Bilder um so anschaulicher uns innerlich hervorruft.

Nun pflegen wir aber auch der Dichtkunst nachzurühmen, der Gefährtin der Tonkunst, daß sie male. Sie thut es aber auf doppelte Weise, in Schilderungen und Vergleichungen. Wird ein sinnlich zu erfassender Gegenstand von ihr, seinen mancherlei Beziehungen zufolge, für den Verstand deutlich bezeichnet und die Einbildungskraft befähigt, sein Bild innerlich hervorzurufen, so sagen wir, sie schildere. Ja, das Tönende, Klangvolle in der Sprache gestattet der Dichtkunst, sofern ihr Gegenstand durch das Ohr wie das Auge vernommen werden kann, eine Darstellung, die den sinnlichen Schilderungen der Tonkunst sich nähert, nicht zu gedenken der großen Kraft, die ihr wie jener zu malerischem Wirken das Maaß verleiht, und der Rhythmus. Sie malt aber auch vergleichend: wenn der Dichter, im Bewußtseyn, daß seine Darstellung, belebt wie sie seyn möge und unzweideutig, dennoch der eigenthümlichen Kraft unmittelbarer, sinnlicher Gegenwart ermangele, ja, daß in gewissem Sinne sie mehr ein Bezeichnen sei als Darstellen — wenn er in diesem Bewußtseyn dem eigentlichen Gegenstande seiner Schilderung ein verwandtes Bild an die Seite stellt, um in reicher Fülle gemeinsamer Beziehungen beider, annähernd, mittelbar, seine Aufgabe genügender zu lösen.

Wie die Tonkunst male und die Dichtkunst, der sie sich gesellt, mit welchen Kräften es geschehe und bis zu welchem Grade der Anschaulichkeit, glauben wir für unseren Zweck hinlänglich hier angedeutet, wenn auch nicht diesen Gegenstand erschöpft zu haben. Wir kehren nunmehr zu Telemann zurück und erinnern uns, daß in einem Werke, bei dem Dichter und Tonsetzer in seiner Person sich vereinigen, wir ihn in beiderlei Beziehung malend antrafen.

In den mitgetheilten Worten des Recitativs der Andacht nach dem Gebete des Erlösers auf dem Ölberge können wir ihn freilich weniger malend nennen als einfach beschreibend, sofern wir ihn als Dichter allein betrachten. Auf das Entschiedenste dagegen malt er hier als Tonsetzer; denn Beben, Lechzen, krampfhaftes Pochen des Herzens hören wir in seiner Begleitung ausgedrückt, ohnerachtet derjenige, dessen Gesang so begleitet wird, nicht selber der Bebende, Geängstete ist, sondern nur eines Andern Angst und Qual tief mitleidend empfindet und dieses durch seine Worte ausspricht. Und wenn es auch nicht anders seyn kann, als daß er nur nach einander durch seine Worte anzudeuten vermag, was den Leidenden in jedem Augenblicke mit einander im Vereine bestürmt, so wird es uns doch jederzeit befremden müssen, in der Darstellung dieser Leiden durch die Tonkunst sie eben-

falls nach einander gemalt zu finden, wo von ihnen die Rede ist. Eine Malerei solcher Art aber kann unbedingt nur als fehlerhaft bezeichnet werden, möge man immerhin auch einwenden, der Dichter selber müsse am besten seine Absicht verstanden haben, und Keiner sei mehr im Stande gewesen, seine Aufgabe zu lösen, als er. Denn das innigste, wehmüthigste Mitgefühl sollte doch in dem Gesange der Andacht dargestellt werden bei dem Anblicke des leidenden Erlösers, der „ihr das Herze nimmt", wie sie singt. Soll angenommen werden, es sei bis zu wirklichem Mitleiden, unmittelbarem Gefühle fremder Pein in dem eigenen Bewußtseyn gesteigert gewesen, und in dieser Art habe der Tonkünstler seine Darstellung gemeint, so steht ihm unfehlbar entgegen, daß in derselben ohne eine denkbare Veranlassung nach einander erscheint, was in dem selbst Leidenden nothwendig mit einander war. Der bloß wehmüthigen Betrachtung dagegen, die jeden Augenblick des Leidens für sich zu erwägen im Stande war, konnte ein solcher kaum zu einem besonderen Bilde so lebhaft sich gestalten, daß an jeden einzelnen ein eigener abgeschlossener Akt wirklichen Mitleidens in dem zuvor gedachten Sinne sich gereiht hätte; nur das allgemeine Grundgefühl bei allen jenen Erwägungen also würde Gegenstand der Darstellung haben seyn können. Noch weniger kann die Tonmalerei in der Begleitung der folgenden Arie gebilligt werden. Telemann, der Dichter, vergleicht in der ersten Hälfte derselben die blutigen Schweißtropfen auf der Stirne des leidenden Erlösers mit Rubinen, in der zweiten die Thränen der frommen, reuigen Seele mit Perlen. Am Schlusse des vorangehenden Recitativs aber hatte er gesagt: das „purpurfarbne Naß" des Angstschweißes sei haufenweise in das Gras gefallen; am Ende der Arie nimmt er ein ähnliches Bild auf, indem er die Thränen der Reue und Liebe als Perlenregen bezeichnet. Die Malerei in zwei begleitenden Sologeigen, ausgeführt durch schnellen Wechsel höherer und tieferer Töne auf den oberen Saiten der Instrumente, welcher oft zu einem liegenden Baßtone erklingt, läßt es einigermaaßen zweifelhaft, welches Bild Telemann, der Tonsetzer, habe hervorheben wollen. Die Wendungen der Begleitung, in beiden Theilen der Arie im Wesentlichen übereinstimmend, nur daß in dem ersten ihr Verhältniß zu dem Basse eine harte, in dem zweiten zumeist eine weiche Tonart darstellt, scheinen in dem Rauschen und Blinken, das in ihnen uns entgegentritt, das Bild eines sanft herabfallenden Regens geben und unter ihm die häufigen Schweißtropfen, die strömenden Thränen anschaulicher machen zu sollen. Aber auch das Blitzen eines geschliffenen Edelsteins, wenn seine glatten Ecken und Flächen in schnellem Wechsel dem Lichte zugekehrt werden, wird durch das beschriebene rasche Verdrängen des tieferen Tones durch den höheren bei heller Haltung des gesammten Tonspieles nicht unglücklich gemalt, und eine Reihe schnell auf einander folgender, durch Deutlichkeit und Rundung (zumal in der Höhe) sich auszeichnender Töne pflegen wir ja wohl auch im Allgemeinen rollenden Perlen zu vergleichen, ohne bei ihnen eben an eine Malerei zu denken, wie sie uns gegenwärtig vorliegt. Sei aber das eine oder auch das andere Bild gemeint gewesen, das eine wie das andere ist als Tonbild der Würde und Bedeutsamkeit geistlicher Tonkunst gleich zuwider. Als Bild des Dichters geht es schnell vorüber; es deutet auf die Größe der Pein des Heilandes bei seinem ewigen Opfer, auf die Innigkeit der Reue dessen, für den es dargebracht wurde; es prägt ein, wie Köstliches Jener dahingab, wie Unschätzbares Dieser empfing, deutet auf dessen Wunsch, für so reiche Gabe auch das Beste wiederum darzubringen, das lebendige Zeichen eines geängsteten und zerschlagenen Herzens, das ja auch in seiner äußerlichen Erscheinung kostbarem Geschmeide verglichen werden dürfe. Wie anders aber als Tonbild! Ist der Strom des Blutes und der Thränen mit ihm gemeint?

Aber jener so wie dieser rauschen nicht, können durch hörbare Töne nicht gemalt werden, also wäre das Vergleichende gemalt an die Stelle des Verglichenen, durch die sinnliche, kräftige Gegenwart von Jenem, Dieses, das offenbar doch anschaulicher dadurch gemacht werden sollte, völlig in den Schatten gestellt. Oder Rubinen und Perlen? was aber soll uns das unaufhörliche Blinken und Blitzen, die anmuthige Rundung eitlen irdischen Schmuckes bei dem seeligen Erwägen der unendlichen Gnade des Erlösers und der tröstlichen Hoffnung dessen, der das Gott allein wohlgefällige Opfer darbringt? Ein unverkennbares Talent hat bei wirklichem Erfolge hier offenbar nur das Abgeschmackte geleistet und durch glänzenden Beifall der Zeitgenossen sich hinlänglich entschädigt gehalten, der jedoch das Widersinnige nimmer rechtfertigen kann. Was die Tonbilder in der neunten, letzten Betrachtung angeht, so wirken sie theils durch Laut, theils durch Bewegung; neben diesen tritt in dem ersten beider auch der sinnige Gegensatz hervor zwischen zartem und scharfem Klange bei gleichen Figuren, und durch eine dritte, ihnen gesellte, ganz verschieden gebildete, auch noch der zwischen austönendem und unterdrücktem; also harmonisches Gegeneinanderstellen und Verschmelzen der gewählten Farben. In den majestätisch aufstrebenden Einklängen und Oktaven des zweiten Tonbildes dagegen dürfte uns eine dunkle, tiefe, gesättigte Farbe erscheinen, welche dem Bilde wohl entspricht. Untadelig erscheint hier der Meister als Maler durch Töne, wenn auch seine schöne Gabe in diesen glücklichen Leistungen uns nicht vergessen machen kann, wie wenig in dem ganzen Werke die Auffassung der Aufgabe, es sei nun von Seiten des Dichters oder Tonkünstlers, der Würde des Gegenstandes angemessen sei. Auch hier bewährt sich in Wahl und Behandlung der Choräle die Vernachlässigung, ja Geringhaltung des kirchlichen Gesanges im engeren Sinne. Daß Telemann in einem Passionsoratorium die Choralweise: „O Haupt voll Blut und Wunden" dreimal wiederkehren läßt, wird nicht befremden können; daß aber bei so naher Veranlassung nirgend ein phrygischer Anklang in ihr gehört wird, muß billig Wunder nehmen. Der Meister begnügt sich, sie dreimal auf verschiedener Tonhöhe einzuführen, in Es, E, F dur; die Harmonie bleibt allezeit in den Grenzen einer modernen, harten Tonart, aber auch so entfaltet sie nirgend in ihrem Fortschreiten ein eigenthümliches Leben der Melodie; sie ist rein, aber ohne Bedeutsamkeit, und, wie fast überall bei den Chorälen dieses Oratoriums, in der Stimmführung einförmig, ja vernachlässigt, vermag daher auch nicht mit der Kraft in das Gemüth zu dringen, die allein dem Zusammenklange mehrer, auch melodisch ausgestalteter Stimmen beiwohnt. Unter den übrigen Choralweisen befinden sich nur zwei, die einer weichen Tonart angehören, die der Lieder: „Auf meinen lieben Gott" und „O Traurigkeit, o Herzeleid." Alle übrigen (die Melodieen: Schmücke dich o liebe Seele — Freu dich sehr o meine Seele — Nun ruhen alle Wälder — Straf' mich nicht in deinem Zorn — Jesu Leiden Pein und Tod — Nun laßt uns den Leib begraben —) sind in harten Tonarten gesetzt, und nirgend in der vierstimmigen Behandlung weder dieser noch der zuvor gedachten werden Anklänge der älteren kirchlichen Tonkunst vernommen, zu welchen sie auch wenig Veranlassung geben, ja vielleicht eben deshalb gewählt sind. Das Schickliche in Behandlung der Choräle hat Telemann unstreitig besser gefühlt als Keiser; nirgend hat er sie zu Figuralgesängen umzubilden, ihnen ein ganz fremdes Maaß aufzuprägen, sie mit willkührlichem Putze zu behängen gesucht. Einfach, schmucklos stehen sie bei ihm da, allein nur das Vermiedene, nicht das Erreichte ist an ihnen zu loben. Denn die Seele der Kirchenweisen zu erwecken, ist nur dem gewährt, der ihr Leben wahrhaft erkennt und ihnen mit ächter Liebe anhängt. Telemanns volle

Liebe gehörte aber vor allem der Figuralmusik und in ihr dem mit Instrumenten mannichfacher Art begleiteten Einzelgesange; wie er denn hier außer den vier Saiteninstrumenten noch dreierlei Arten von Flöten*), zwei Schallmeien, zwei Hoboen, zwei Hörner, zwei Fagotte oft mit Glück angewendet, und daneben auch noch die Geigen und das Violoncell als Concertinstrumente gebraucht hat. —

Wir reihen an die hiemit geschlossene Betrachtung die vorübergehende eines Werkchens, das für sich genommen, weil es niemals kirchlichem Gebrauche bestimmt war noch bestimmt seyn konnte, zwar unserem Gegenstande fremd ist, allein durch die Erwägungen, die sich daran knüpfen, hier einiges Verweilen bei ihm erheischt. Es ist ein von Telemann betontes Fragment aus Klopstocks Messias. Die Zeit der Entstehung dieses merkwürdigen Versuches ist mit Bestimmtheit nicht anzugeben; nur soviel läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß er einer späteren Zeit angehöre als alles zuvor Besprochene. Die Passion Telemanns nach Brockes gehört dem Jahre 1718 an, die 4stimmigen Kirchencantaten sind wahrscheinlich nicht lange nachher entstanden; das „seelige Erwägen" war bereits vor dem Jahre 1740 beendet, der dreistimmige Kirchenjahrgang ist um 1744 gedruckt. Die ersten Gesänge von Klopstocks Messias erschienen dagegen erst im Jahre 1748 in dem 4ten und 5ten Stücke des 4ten Bandes von den Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Telemanns Versuch der Betonung ihres Einganges in eben dieses Jahr falle, unmittelbar nach dem ersten Erscheinen jener Gesänge; daß er ein frisches Erzeugniß seiner ersten, lebhaftesten Bewunderung gewesen. Denn unbeschreiblich ist das Aufsehen, das jene neue Erscheinung damals erregte. Der Reichthum an Erfindungen, der prachtvolle Schwung, die neue Form der Darstellung entzückte die Einen, selbst die Kanzelberedsamkeit wurde, wenn auch nicht überall zu ihrem Vortheile, durch die bewunderte Dichtung umgestaltet. Andere dagegen, zumal Gottsched und seine Anhänger, einen trotzenden Angriff auf ihr kunstrichterliches Ansehen darin erblickend, klagten den Dichter an als Urheber einer Mißgeburt, eines geschmacklosen, durch Legendenkram das Christenthum und die Sittlichkeit entweihenden, selbst sprachverderbenden Machwerks; ja, sie riefen die Gottesgelehrten auf, dem Unfuge nicht ruhig zuzusehen; noch Andere entluden sich ihres Spottes in frechen Parodieen. Nicht auf der Seite dieser letzten, sondern unter den Bewunderern stand Telemann. Denn war ihm auch, wie der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, die Gabe versagt, die Vorzeit seiner Kunst lebendig anzuschauen, sie gerecht zu würdigen oder gar sie zu lieben, so wurde doch sein reger, beweglicher Geist von Allem angesprochen, das unmittelbar aus seiner Gegenwart mit einiger Bedeutung ihm entgegentrat. Erinnern wir uns nur seiner Freude an der welschen und französischen Tonkunst, deren neueste Schöpfungen ihn als Knaben nach Hannover und Braunschweig zogen, ja, noch als Mann ihn lockten, die französische in ihrem Vaterlande aufzusuchen, wo er sie mit Beifall übte; gedenken wir seiner frühen Versuche in Verbindungen verschiedener Instrumente, nachdem er sich ihrer eifrig bemächtigt hatte; seines lauten Gefallens an den polnischen und hanakischen Spielern und ihren eigenthümlichen Fantasieen; überall leuchtet uns ein frischer Sinn entgegen für Alles, was mit seiner Kunst in Berührung stand und auf seinem Wege als lebendige Erscheinung ihm begegnete. Ist es zu verwundern, daß ihn, den nicht mit Ungunst aufgenommenen Dichter, den allgemein bewunderten, ja, nach Matthesons Urtheil gar über alles Lob erhabenen Tonkünstler, ein Werk mächtig anzog, in welchem er der heiligen

*) Piccoli, traversi, dolci.

Dichtkunst eine neue Bahn gebrochen sah, wie er sie der geistlichen Tonkunst geebnet zu haben wähnte durch ihre Befreiung von den Fesseln kirchlichen Herkommens? Und dürfen wir glauben, er werde lange angestanden haben mit dem Versuche, der Rhapsode des neuen Dichters auf eine ganz neue Weise zu werden? Wie es sich nun damit verhalte, wollen wir mit einigen Worten kürzlich berichten. Denn möge das Werkchen seinem Wesen nach niemals zum kirchlichen Gebrauche bestimmt gewesen seyn, es ist, selbst als einzeln stehender Versuch, doch nicht ohne Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst und ihres Verhältnisses zur Poesie, mittelbar also zugleich für den Gegenstand, der uns hier beschäftigt. Was darüber, in das Einzelne eingehend, zu berichten ist, wird für unseren Zweck auch durch das bloße Wort schon verständlich werden, das nur selten einer Erläuterung durch Beispiele bedürfen wird.

Nach einer kurzen, durch die Geigeninstrumente ausgeführten Einleitung, deren Grundgedanken später in den eingestreuten Zwischensätzen wiederkehren, und die der Meister nicht etwa ernst und erhaben, sondern „Vergnüglich" vorgetragen haben will, beginnt eine Tenorstimme mit den Versen des Eingangs. Die Quantität ist genau beobachtet, eine kleine Nachlässigkeit ungerechnet, und eine die Zeitdauer einzelner Füße, wenn auch nicht das Längenverhältniß ihrer Sylben aufhebende rhythmische Erweiterung. Dem Gesange ist durchhin pathetischer, dem Instrumentenspiele, wie zu Anfange, vergnüglicher Vortrag vorgeschrieben.

Nun aber heißt es weiter: „Vergebens erhub sich Satan wider den ewigen Sohn ꝛc.", und jetzt tritt ein Baß an die Stelle des Tenors als Sänger, und es ändert sich Schritt und Ausdruck der Begleitung, die nun „trotzig" einhergehen soll. Aus dem rauschenden Forthallen desselben tiefen Tones der Geigen und des Basses erheben sich in jenen und diesem wechselsweise, Takt um Takt, nach der Höhe aufstrebende, sprungweise fortschreitende Gänge, die endlich in den Geigen zu tief abstürzenden, hoch aufstrebenden, zuletzt in die Tiefe durch alle Instrumente nach einander herabtaumelnden Sprüngen werden. Für Telemann, den musikalischen Maler, hatte der Fürst der Finsterniß und sein vergebliches Ankämpfen gegen den Heiland der Welt einen zu großen Reiz, als daß er diese Gelegenheit hätte vorübergehen lassen mögen, ihn in seinem Treiben darzustellen, zumal er es nicht wagen durfte, ihn in die Kirche einzuführen. So ist es denn gekommen, daß, wenn auch das Bestreben noch sichtbar ist, den Vers des Dichters vorherrschen zu lassen, doch Wiederholungen nicht vermieden werden konnten, die, wenn sie auch den Nachdruck der musikalischen Betonung erhöhen, doch den poetischen Rhythmus zerreißen, ja, daß dem Gesange malerische Sylbendehnungen von einem bis mehren Takten zugetheilt sind, durch welche dieser Abschnitt völlig in die Arienform umgebildet ist, nur daß er kürzer gehalten und auf einen einzigen Theil beschränkt ist. Erst mit den Worten: „Er thats und vollbrachte des Ewigen Willen" kehrt der frühere Vortrag des Rhapsoden wieder, und nun folgt ein marschartiger Instrumentalsatz in zwei Theilen, der Vorschrift nach „Prächtig" vorzutragen; eine Andeutung von des Erlösers Triumph über den fruchtlos ankämpfenden Feind.

Aber die Dichtkunst, nachdem sie ihre hohe Aufgabe verkündet hat, fühlt ihre Ohnmacht einem solchen Unternehmen gegenüber und fleht um die Weihe des Geistes. Eine Altsängerin wird nun eingeführt, und bald mit, bald ohne Begleitung trägt sie das Gebet vor, in welchem die Poesie fleht:

„Das Werk, das nur Gott allgegenwärtig erkennet ꝛc." —

— und die Erlösung des großen Messias ꝛc. würdig besingen zu können. Hier tritt das Streben

deutlich hervor, den Ton des Rhapsoden, dem Maaß und Rhythmus des Dichters unverletzlich ist, zu bewahren, aber dennoch die Reize der neuen, ausgebildeten Tonkunst nicht aufzugeben. In diesem Sinne wechselt trocknes und begleitetes Recitativ mit ariosen Stellen, Deklamation und Gesang, nicht ohne Anmuth; zumal die hier angewendeten Melismen nur die Zeitdauer, niemals aber das Sylbenverhältniß der Füße ändern. In dem Recitative finden wir jene Eigenthümlichkeit des älteren französischen wieder, welche durch Lulli zuerst in die Oper eingebürgert, dem deutschen Volksgesange schon frühe angehörig, auch unserem älteren Kirchenliede, so lange es seine ursprüngliche Gestalt bewahrte, ja, der gesammten heiligen Tonkunst des sechzehnten Jahrhunderts, einen besonderen Reiz, oft eine wundersame Kraft verlieh: die Darstellung einzelner Rhythmen durch wechselnde Taktformen.

Nach diesem Gebete an den „Geistschöpfer" wendet sich der Gesang an die Hörer. War das Gebet „pathetisch" vorzutragen, so leitet nunmehr ein „lieblich munterer" Instrumentalsatz die folgende Anrede ein. Er besteht aus zwei Theilen, deren jeder eben so viel Unterabtheilungen zeigt. In jedem beider Hauptabschnitte wird zuerst ein angenehmer sangbarer Satz von zwei Flöten (die hier zum erstenmale erscheinen) ausgeführt, und die erste Geige bildet dazu die Unterstimme; dann wiederholen ihn Flöten und Geigen in voller Harmonie, und eben so gestaltet sich der 2te Abschnitt in zwei Theile. Pathetisch beginnt eine Sopranstimme, einfach deklamirend, nur hin und wieder durch einzelne Töne der Grundstimme unterstützt, mit den Worten:
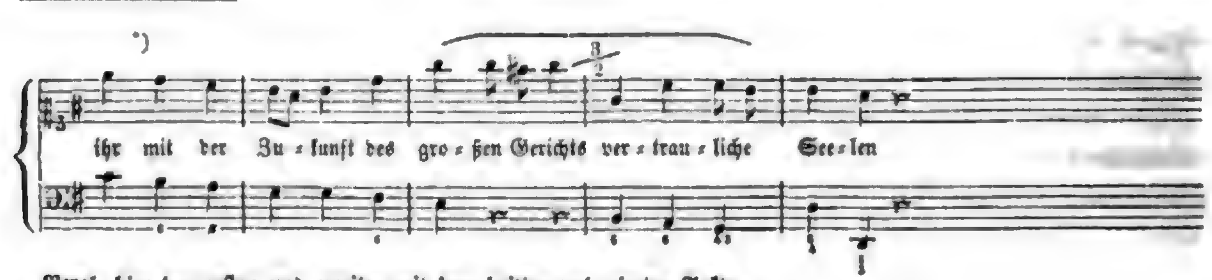
„Sterbliche! kennt ihr die Ehre, die euer Geschlecht verherrlicht,
Da der Schöpfer der Welt als Erlöser auf Erden herabkam?"

Bei dem folgenden Verse:

„So höret meinen Gesang rc.",

geht aber, den Worten sich anschließend, die Deklamation über in Gesang, dem der vorangehende Instrumentalsatz als Begleitung sich gesellt, mit veränderter Durchführung seiner Grundmelodieen; und „lieblich munterer" Vortrag ist abermals vorgeschrieben. Die Arienform erscheint wieder, aber in anderem Verhältnisse zu Maaß und Rhythmus des Dichters als zuvor. Wiederholungen finden sich selten und nur größeren Nachdrucks halber, als: „Höret meinen Gesang" — „Höret mich". — An die Stelle der Quantität jedoch findet nicht selten das Taktgewicht sich gesetzt, das die einzelne Sylbe nur durch Nachdruck der Betonung (Accent), nicht aber durch Längenverschiedenheit vor der andern auszeichnet. Oft auch, wenn jene Verschiedenheit der Längen und Kürzen auch bewahrt ist, tritt wiederum das Taktgewicht störend dazwischen, und das Maaß des Dichters kann dem Gefühle nur dadurch einigermaaßen hergestellt werden, wenn man zwei Takte zusammengezogen als einen erweiterten Rhythmus denkt*).

*)



Vergl. hier den ersten und zweiten mit dem dritten und vierten Takte.

Den bisher einleitenden Versen folgt nun die Erzählung:

„Nah an der heiligen Stadt, die sich itzt durch Blindheit entweihte rc.“;

der Tenor trägt sie vor, pathetisch, von einzelnen Tönen der Grundstimme unterstützt; nur wo es heißt:

„Hier war's, wo der Messias von einem Volke sich losriß,
Das ihn zwar itzund verehrte rc.“*),

schlagen die Geigen dem Basse, der die Taktheile in den wechselnden Taktformen bezeichnet, ein zweites Taktglied nach, ohne jedoch den Gesang durch Zwischensätze zu unterbrechen.

Der Baß nimmt dann wieder die Stelle des Tenors ein bei den Worten:

Jesus verbarg sich vor diesen Entweihten. Zwar lagen hier Palmen
Des ihn begrüßenden Volks: zwar klang dort ihr lautes Hosanna rc.

Seine Deklamation, der ernsthafter Vortrag geboten ist, wird durch die Geigen begleitet, welche in Zwischensätzen die Sylbendehnung des Gesanges bei der doppelten Wiederholung des „Hosanna“ im Voraus anklingen lassen; bei den Versen:

Gott kam selber vom Himmel herab. Die gewaltige Stimme
„Er ist verherrlicht und soll von Neuem verherrlichet werden“
War die Verkündigerin der gegenwärtigen Gottheit,
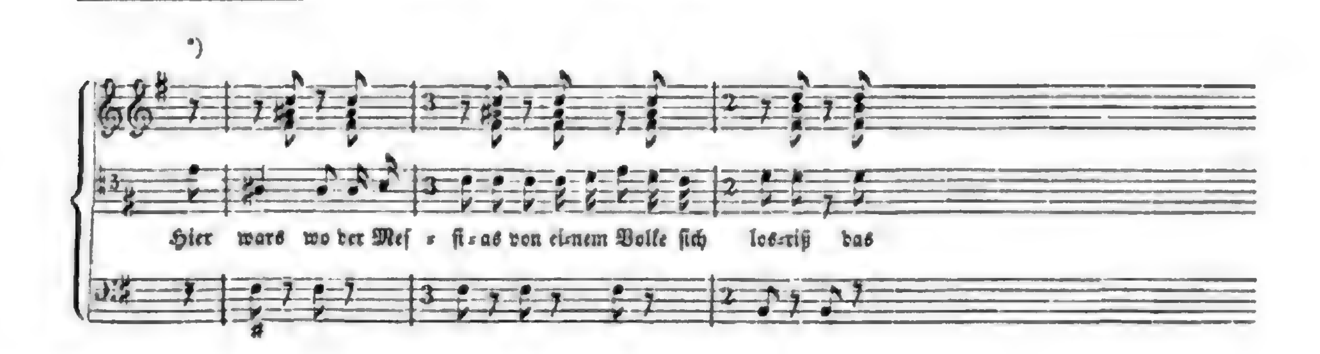
gewinnt der Vortrag einen höheren Schwung, der bescheidenerweise nur durch die Vorschrift „etwas munter“ angedeutet ist, und bei der verkündigten Verherrlichung abermals zu der (nur acht Takte lang festgehaltenen) Arienform sich erhebt. Den Schluß des Gesanges macht der Sopran, der mit den Worten abbricht:

Vor ihm (dem Vater) wollt er (Jesus) noch einmal sein göttliches, freies Entschließen,
Seine Geliebten, die Menschen zu heiligen, feierlich kund thun,

und durch einen Instrumentalsatz von zwei Theilen, der das Gepräge muthiger Entschlossenheit trägt und durch zwei Hoboen eingeleitet ist, wird das Ganze beendet.

---

*)



Vergleichen wir dieses Bruchstück von geringem Umfange mit dem zuvor besprochenen Oratorium; jenes, so viel uns bekannt ist, kaum irgendwie einer besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt, dieses die Bewunderung der Zeitgenossen des Meisters: so lassen sich folgende Betrachtungen über das Verhältniß der Tonkunst zu der Poesie und die Möglichkeit eines innigen Bundes zwischen beiden kaum abweisen.

Das „seelige Erwägen" ist eine Schöpfung Telemanns als Dichter zugleich und Tonkünstler. Aber es kann uns nicht entgehen, daß jener nur für diesen gearbeitet, daß der Tonkünstler als der herrschende sich gefühlt, den Dichter sich dienstbar gemacht habe. Mögen wir den dichterischen Hervorbringungen unseres Meisters einen noch so geringen Werth beilegen, ja, dürften wir geneigt seyn, ihm den Dichternamen ganz abzusprechen: wir werden eingestehen müssen, daß eine Art dichterischen Selbstgefühles ihn dennoch zuweilen mit dem Tonkünstler entzweit und seinem Werke die innige Durchdringung beider Künste entzogen habe, die vor allem wir eben hier zu erwarten berechtigt waren. Telemann, der Musiker, ein rüstiger Tonmaler, suchte für seine Lieblingsneigung einen Reichthum von Bildern auf, und, sie als Dichter wählend und ordnend, erscheint er durch eine Fülle innerer Beziehungen nicht ohne Verdienst. Nun ergreift der Tonmeister jene Bilder, breitet sie sorgfältig auseinander, schmückt mit ihnen als Hintergrund seinen Gesang, und alle Beziehungen des Dichters, fromm und zart wie sie gewesen, sind plötzlich verlöscht; wir hören nur bedeutungsloses Rauschen, leeres Geklingel; das Bild, bei dem Dichter ein vorübergehender Anklang für die Fantasie, das ihm Verglichene lebendiger zu machen, erdrückt nun dieses durch seine überwiegende, sinnliche Gegenwart; der Tonkünstler herrscht nicht etwa über den Dichter, nein, er vernichtet ihn.

In dem Fragmente aus dem Messias dagegen schließt der hochgefeierte Tonkünstler mit inniger Verehrung einem jungen Dichter sich an, der damals zuerst mit Bedeutsamkeit hervortrat. Die Tonkunst, in jenen Tagen so stolz, beugt sich vor der in neuem Glanze erstehenden Poesie; der alternde Meister in jener will dem jugendlichen Sänger sich unterordnen, seine Form nicht allein unverletzt erhalten, sie auch verklären. Warum er aber mit seiner Betonung nicht viel über den Eingang des Gedichtes hinausgelangt sei, wird uns durch diese selber genügend erklärt. Denn, auch willig, ja, mit einer Art Demuth sich unterordnend, wollte er doch sein Bestes darbringen zum Zeugnisse seiner Verehrung; und wie hätte er da vermocht, seiner Neigung und Vorliebe in Übung seiner Kunst sich völlig zu entäußern? So tritt denn, zu offenbarem Nachtheile der dichterischen Form, die gewohnte Art tonkünstlerischer Behandlung wieder in ihre Rechte: durch Verwechslung der Messung und Betonung der Sylben wird jene verwischt oder ausgelöscht, und auch hier wiederum tritt das nur angedeutete Bild des Dichters mit erdrückender, sinnlicher Gegenwart hervor.

An diesen Beispielen zeigt sich auf das Deutlichste, daß, seit die Tonkunst im Fortgange der Zeiten zu einer selbständigen Kunst sich ausgebildet, die Dichtkunst in größeren Schöpfungen nicht ferner in völliger, von beiden Seiten gleicher Freiheit mit ihr gehen könne, daß für eine innige Verbindung beider vielmehr eine besondere, musikalische Poesie vorhanden seyn müsse, deren Name schon zu erkennen giebt, daß sie den Zwecken der Tonkunst untergeordnet sei, nur die allgemeinen Umrisse ihr gewähre, deren lebendige Ausführung jener vorbehalten bleibe. Der Grund davon beruht in dem Wesen und der besonderen Entwickelung beider Künste. Eine jede Kunst, wie sie die sinnliche Fassung ist eines Übersinnlichen, redet zu dem Geiste durch sinnliche Mittel. Nirgend aber vielleicht ist jenes

vermittelnde Sinnliche mehr im engsten Verstande nur ein Solches, als in der Poesie. Die Laute, durch welche die Sprachen, die Heimath der Dichtkunst, sich bilden, wollen wir nicht willkührliche nennen, zu sehr überzeugt von ihrem tiefen Zusammenhange mit dem innersten Leben der verschiedenen Menschenstämme, die sie reden; allein sie sind mehr bezeichnend als in der That sinnlich darstellend. Dennoch hat jede Sprache, zumal in jener Jugendzeit, wo der Mensch mehr in Anschauungen lebt als Begriffen, auch einen solchen sinnlich darstellenden Bestandtheil. Es sind nicht etwa jene, durch den Wechsel der Empfindungen bedingten, sie verkündigenden Laute, denn diese bleiben in jedem Zeitalter, unter jedem Stamme ihr gemeinsam; es ist das Tönende, Klangreiche des Wortes und seiner Beugungen, das schon durch sein Lautwerden allein oft einen Anklang giebt des Darzustellenden; und in den Sylben der Wechsel der Längen und Kürzen, die aus ihm hervorgehende mannichfach geregelte, bald anmuthig schmeichelnde, bald kräftig erschütternde Bewegung. Kaum dürfte die ältere Tonkunst etwas Anderes gewesen seyn als eine, jene sinnlich darstellenden Bestandtheile der Sprache nach Höhe und Tiefe, nach Zeitdauer und Gewicht regelnde Meßkunst. Nicht daher, wie die Musik unserer Tage, eine selbständig in sich ausgebildete Kunst, sondern eine nur durch und mit der Poesie vorhandene, auch den Klang der Harfen, der Flöten und anderer durch menschlichen Hauch, durch menschliche Hand belebter Tonwerkzeuge nur zu Steigerung des in ihr sinnlich Darstellenden verwendend.

Der neuen Tonkunst dagegen sind Klang und Maaß auch an sich das Darstellende, die sinnlichen Mittel, durch welche sie schaffend zu dem Geiste redet. Ging das Streben der alten, dienenden dahin, ein ursprünglich Geistiges sinnlich schmückend auszugestalten, so trachtet die jüngere, freigewordene nach geistiger Durchdringung und Verklärung ihres ursprünglich rein sinnlichen Stoffes. Sie erwuchs der Poesie dienstbar, sie entfaltete sich in freundlichem Bunde mit ihr, und auch selbständig geworden, hat sie diesen Bund nicht aufgegeben. Allein es ist nicht mehr der alte, so hoch gepriesene, der doch nur der Verein der Herrscherin gewesen und der Untergebenen, oder, in einem oft gebrauchten Bilde, der Verein der Gestalt und des einhüllenden Gewandes, das schön ist und bedeutsam allein, sofern in ihm, dem willenlosen Werkzeuge, das Leben der Glieder sich entfaltet, an sich aber nur ein Bedürfniß des Leibes. Sie trachtet nach einem höheren, geistigeren Vereine. Auch das Wort nun wird ihr Stoff für ihre Bildungen; wie dasselbe (an sich eine verschlossene Knospe) von dem thätig aufnehmenden Geiste erst seine verborgene Entfaltung, sein inneres Offenbarwerden erwartet, will sie in ihrem reinen, wenn auch sinnlichen, doch feinsten, fast körperlosen Stoffe jene innere Blüthe schon äußerlich erscheinen, das Wort lebendig werden lassen. Hier aber, wo das Streben beider Künste sich begegnet, der Tonkunst wie der Poesie, beginnt auch deren Entzweiung. Denn nicht minder will die Dichtkunst das Wort, das Vermittelnde ihrer Darstellungen verklären, so weit es ihr gewährt ist; je mehr aber es ihr gelingt, je reicher nach Außen hin sie sich entfaltet, um so weniger kann der Tonkunst das Wort mehr zum Stoffe werden, und diese, wenn sie der verwandten Kunst die Hand reichen will zum Vereine, findet sich entweder zurückgedrängt in ihr altes Verhältniß zu derselben, oder, will sie ihre Freiheit behaupten, zum Kampfe genöthigt, in welchem das künstlerische Ebenmaaß ihrer Gefährtin, es sei ein äußeres oder inneres, der Form oder des Inhaltes, nothwendig zu Grunde gehen muß. Deshalb konnte Telemann nicht Dichter seyn und Tonkünstler mit vollkommen gleicher Freiheit, noch einem verehrten Dichter als dessen Sänger ohne unbedingte

Unterordnung sich anschließen. Von dem Augenblicke an, wo er beides wollte, das Unvereinbare, war die Einigung beider Künste unmittelbar aufgehoben. Sein Versuch innigen Bundes mit Klopstock blieb ein unbeachtetes, bald vergessenes Bruchstück, und mag er in seinem berühmteren Doppelwerke, der Sinnlichkeit seiner Zeitgenossen schmeichelnd, sie getäuscht haben über dessen innere Zerfallenheit: er hat eben nur den Ruhm des Tages geärntet durch dasselbe. Gab es in späterer Zeit je einen Bund der Poesie und der Tonkunst, ähnlich an Innigkeit jenem älteren, und doch die jüngere Kunst nicht in ihre frühere Dienstbarkeit zurückweisend, so ist es jener, den wir in ächten Liedern finden, deren äußerer Gliederung die Tonkunst sich enge anschließt, und während sie in Wohllaut und Maaß einen wunderbar tiefen, geheimnißvollen Anklang ihres gesammten Inhalts vernehmen, die über sie ergossene Farbe der Empfindung vor uns aufleuchten läßt, sie nicht allein schmückt, sondern wahrhaft verklärt. Jene rüstigen Streiter für das Alterthümliche in der kirchlichen Tonkunst, jene Gegner ihrer Entwickelung um den Anfang des 18ten Jahrhunderts, wir haben es zugestanden, hielten, zumeist ohne ächte, lebendige Liebe zu dem von ihnen Verfochtenen, nur gewohnheitsgemäß fest an dem Hergebrachten; das Kirchliche war ihnen nur eine strenge äußere Satzung, ein zwingendes Gebot, dem sie als Gesetzeswächter sich zur Seite stellten. Neigung und Abneigung, durch die Zeit mannichfach bedingt und beschränkt, durch den um sie aufgehäuften Kram von Aussprüchen gelehrter Gewährsmänner umbaut, lassen kaum sich rein erkennen, kaum tritt ein tieferer Sinn hervor in ihren Angriffen, ihren Schutzschriften. Aber wie entfernt auch er uns entgegendämmern möge in trüber, verworrener Ahnung, wenn sie die geistliche Tonkunst beschränken wollen auf das Schriftwort und das fromme Kirchenlied: er ist offenbar kein anderer als der, daß ihr der Verein mit dem schlichten, verschlossenen, aber lebensschwangeren Worte der Schrift die tiefste, die glänzendste Entfaltung ihres ganzen Reichthums sichere; daß jene durch die Kirchenverbesserung geheiligte, in neuer Fülle und Bedeutsamkeit erschlossene Liedform, welche die Einheit des Gedichtes und Gesanges am reinsten darstelle, ihr daneben am meisten zieme; daß sie durch Beides am sichersten bewahrt bleibe vor jener Entzweiung und allen Verirrungen, denen sie auf dem neu gewählten Wege unabänderlich entgegengehe. Und es ist gewiß: was aus jenen Tagen als dauerndes, allezeit geltendes Denkmal ihrer Bestrebungen sich lebendig erhält, hat zumeist angeknüpft an jenes Beide; was aber, bei allem Aufwande von Kunst und Erfindung, hinweggetrieben ist mit dem Strome der Zeit, das wurde fortgerissen, weil auf dem lockersten Grunde erbaut, weil auf mangelhafte Erkenntniß des rechten Verhältnisses zwischen Ton- und Dichtkunst gestützt; und auch Telemanns außerordentliche Gaben, die wir nicht verkennen dürfen, haben deshalb vor dem Vergessenwerden ihn nicht zu schützen vermocht.

Die Werke Telemanns, in denen wir bisher seine Art und Kunst betrachtet haben, zeigten sie uns nur in einem beschränkten Kreise von Formen. Die Mehrzahl der Chöre in seiner Passionsmusik nach Brockes, wie sie uns vorlag, gehörte nicht ihm, sondern seinen Vorgängern an; wir konnten nur durch einige der bedeutenderen Soliloquien ihn in seiner Eigenthümlichkeit kennen lernen, also meist nur in den Formen des Recitatives und der Arie. In der Reihe seiner mehrstimmigen Kirchencantaten begegneten wir, mit geringen Ausnahmen, stets denselben Formen in gleicher Folge nach herkömmlicher Einrichtung; der ausgezeichnetste seiner gedruckten Kirchenjahrgänge zeigte uns dreistimmige kurze Chöre mit flüchtig behandelten Choralen, mit Recitativen und Arien nach gewohnter Weise wechselnd; die zuletzt besprochenen Werke waren zumeist nur auf Einzelgesang beschränkt. Wir bedürfen

daher noch der Anschauung einer größer gehaltenen, nach vielen Seiten hin ausgeführten Schöpfung seiner Kunst, und wählen dazu „den Tag des Gerichts", eine Aufgabe, die auch unsere Zeit oft mit Vorliebe sich gestellt hat, und deren treffliche Lösung unserem Meister von seinen Mitlebenden nachgerühmt wird.

Die Zeit der Entstehung dieses Werkes wissen wir mit Genauigkeit nicht anzugeben. Gerber setzt sie in den Zeitraum vom Jahre 1730 bis 1750; wir möchten ihn um zehn Jahre beschränken, da um 1740 Telemann in seinem Aufsatze für Matthesons Ehrenpforte dieser bedeutenden, mit Liebe ausgeführten Hervorbringung noch nicht gedenkt. Von dem Verfasser des Gedichtes, dem Prediger Ahlers, ist nur der Name und sonst nichts bekannt.

Das Ganze ist in vier Betrachtungen getheilt. Die erste derselben, die wir „die Vorboten" nennen möchten, eröffnet ein kurzer Instrumentalsatz; ihm folgt ein Chor:

„Der Herr kommt mit viel tausend Heiligen, Gericht zu halten über alle."

Nach ihm tritt eine ganze Reihe allegorischer Figuren vor uns auf. Zuerst der Unglaube (eine Baßstimme). In einem Recitative und einer darauf folgenden Arie verhöhnt er diejenigen, welche den Untergang der Welt fürchtend, im Staube zittern:

„Fürchtet nur, fürchtet des Donnerers Schelten,
Erlöschende Sonnen und stürzende Welten,
Zittert im Staube! wir steigen empor!

Uns rufet von jenen hellblinkenden Sternen
Die Stimme der Wahrheit; o möchtet ihr lernen!
Es bleibet alles nach wie vor."

Diesem Trotze stellt sich die Vernunft (eine Altstimme) entgegen; sie eilt, den Unglauben zurecht zu weisen. Vergebens, sagt sie im Verlaufe ihrer Ermahnung, vergebens sandte ich Philosophie und Satyre aus, dich und deines Gleichen zu bessern. Diese Bemerkung greift der Spötter auf (ein Tenor), hier als Vertreter der Satyre und Bundesgenosse der Vernunft eingeführt. Auch er klagt, alle seine Mühe, den Unglauben zu besiegen, sei vergeblich gewesen; in folgender, als Arie vorgetragener Betrachtung findet er endlich Trost:

„Jetzt weiß ich's, überkluge Köpfe,
Warum kein Spott, kein bittres Lachen
Euch weiser konnte machen!
Es täuscht mich eu'r Gesicht;
Ihr menschenähnliche Geschöpfe
Seid Menschen selbst noch lange nicht!"

Die Vernunft hält dem Unglauben die zerstörende Macht der Naturkräfte vor; an ihr, meint sie, müsse er den Untergang der Welt glauben lernen:

„Des Sturmes Donnerstimmen schallen,
Seht, seht! Gebirge wanken, fallen
Und fallen zur untersten Tiefe hinab!

Nun wühlt er im Schooße der Erde; sie kracht,
Und vieler Sekten stolze Pracht
Steht? — Nein! versinkt in's traurige Grab."

Endlich tritt ihr noch die Religion (eine Sopranstimme) zur Seite, das Werk der Bekehrung zu vollenden, allein vergebens. Ihr Recitativ schließt mit folgenden Worten:

Ein Tag der Schrecken bricht herein,
Von Gnade voll und schwer von Pein,
Zum Fluche dem, der Gott geflucht,
Und seinen Gläubigen zum Heile!

und dieser Weissagung reiht der Chor der Gläubigen sich an, mit dem diese erste Betrachtung endet:

Dann jauchzet der Gerechten Saame,
Dann wird dein majestät'scher Name
O Gott Jehovah! herrlich seyn.

An jeder der geweinten Zähren
Wird deine Gnade sich verklären,
Wird Gott Jehovah herrlich seyn!

Und an der Laster grausam' Heulen,
Die dann gestraft zum Abgrund eilen,
Wird Gott Jehovah herrlich seyn!

Es folgt die zweite Betrachtung: „den Untergang der Welt" in sich befassend. Sie beginnt mit einem Chore:

„Es rauscht, es rauscht! so rasseln stark rollende Wagen!
Wer ist's, wer ist's? es ist Jesus! auf Blitzen getragen
Fährt er zum Weltgericht daher!
Vor seinem allmächtigen Schelten
Zerreißen die Welten und sind nicht mehr!

Eine neue allegorische Person erscheint, die Andacht (ein Baß); sie erzählt in einem begleiteten Recitative das Zusammenbrechen der Erscheinung, und führt dieses Bild in einer Arie noch weiter aus. Feststehend inmitten aller dieser Zerstörung gesellt sich ihr der Glaube; er schließt diese Betrachtung folgendergestalt:

Wie fürchterlich die wilden Flammen knittern,
Meer, Himmel, Erd' und Luft sind Glut;
Ein laut Getös' von tausend Ungewittern
Verkündigt ihre volle Wuth.
Erbebet! rings um Euch glüh'n Flammen
Und über Euch herrscht Gott, Euch zu verdammen!

Arie.

Ich aber schwinge mich empor,
Empor aus diesen öden Trümmern,
Dort jubilirt der Engel Chor,
Dort seh' ich Jesu Wunden schimmern!
Er nähert sich; Glanz ist sein Kleid,
O Majestät, o Seeligkeit!

Die folgende dritte Betrachtung (das Weltgericht) wird durch die Andacht eingeleitet:

„Ich sehe, Gott, den Engel deiner Rache,
Du hast ihn vor dir hergesandt,
Daß der entschlaf'ne Staub erwache!
Sein Glanz ist wie die Morgenröthe,
Das Rachschwerdt in der rechten Hand
Und in der linken die Trompete!
Er tönt — und alle Särge springen,
Er tönt — und jedes Grab ist leer!
Noch tönt er — und das wüste Meer
Muß seine Todten wiederbringen;
Er spricht: sein Ton ist Feldgeschrei!

Der Erzengel selber (ein Sopran) ruft nun zum Gericht; die Andacht verkündet des Erlösers Ankunft, und bald hören wir seine Stimme (einen hohen Baß), gewendet an die zu seiner Rechten Stehenden:

Jesus.

Seid mir gesegnet, ihr Gerechte!
Kommt, erbet meines Vaters Reich!
Ihr waret meine treuen Knechte,
Seid selig! seid den Engeln gleich!

Hier zum erstenmale wird ein vierstimmiger Choral gehört ohne alle Begleitung, ein Theil des: „Herr Gott dich loben wir:"

Du Ehren-König, Jesu Christ,
Gott Vaters ew'ger Sohn du bist!
Der Jungfrau Leib nicht hast verschmächt,
Zu 'rlösen das menschlich' Geschlecht.
Du hast dem Tod' zerstört sein' Macht
Und all' Christen zum Himmel bracht.
Du sitzst zur Rechten Gottes gleich
Mit aller Ehr' in's Vaters Reich!

Den Unglauben (der jetzt als Tenor erscheint) und seine Anhänger ergreift hiebei Raserei und Verzweiflung; sie rufen:

Ach Hülfe, weh uns! Hülfe, Rath!
Ihr Hügel, ihr Berge, stürzt über uns her,
Verflucht sei unsre Missethat,
Ersäufe uns, du kochendes Meer!

der Unglaube jammert:

Wir flehn umsonst, der Tod entweicht!
Hört ihr's? das ist des Richters Stimme,
Die dem zerschmetternden Grimme
Von tausend Donnerkeilen gleicht!

Sie wird nun, zum Schlusse dieser Betrachtung, wirklich vernommen, diese Stimme; Jesus ruft denen zu seiner Linken entgegen:

Hinweg von meinem Angesichte,
Ihr Feinde Gottes! seid verdammt!
Euch mart're ewig Eu'r Gewissen,
Und Satan, der Euch leiten müssen,
Und jene Hölle, die dort flammt!

Die vierte und letzte Betrachtung endlich führt uns die neue Schöpfung Himmels und der Erden entgegen. Der Chor der Engel und Auserwählten beginnt:

Schallt ihr hohen Jubellieder,
Schallt durch alle Himmel wieder,
Werdet ein harmonisch Chor!
In vereinten Myriaden
Singt von des Messias Gnaden,
Von des neuen Edens Flor!

Eine Baßstimme ruft laut und kräftig:

„Nun ist das Heil, und die Kraft, und das Reich und die Macht Gottes, seines Christus worden!"

Leise fällt der Chor, vierstimmig, ohne Begleitung, in die Wiederholung dieser Worte ein:

Heilig ist unser Gott!

mit einem Satze aus der alten Weise des „Herr Gott dich loben wir"; dann stimmt er ihn abermals kräftig an von drei Hörnern begleitet.

Ein Seeliger (eine Tenorstimme) schließt, (einer Gambe gesellt) lobsingend sich an:

Ein ew'ger Palm umschlingt mein Haar,
Das sonst in Tagen der Gefahr

In Kedars öden Hütten
Ein Myrthenzweig umschloß.
Der Kummer, den du dort gelitten,
Und aller Zeiten Leiden,
Wie klein sind sie! und diese Freud,
Wie unermeßlich groß!

Das „Heilig" mit Begleitung dreier Hörner ertönt wieder, und ein zweiter Seeliger (eine Altstimme) fährt fort zu den Tönen zweier Geigen und des Basses:

Heil! wenn um des Erwürgten willen
Mein Blut, der Mordsucht Durst zu stillen,
Aus jeder Ader strömend floß!
Die Tropfen, die ich mild vergossen,
Sind hier zu Perlen zusammengeflossen,
Und diese schöne Krone
Umstrahlet Sternen gleich mein Haupt!
Dank sei dem Sieger, dem ewigen Sohne,
Und Leben dem, der an ihn glaubt!

Die früher gehörte, kräftige Baßstimme läßt sich abermals vernehmen, laut rufend:

„Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen Anbetung, Preis und Dank!"

Zum drittenmale kehrt das Heilig wieder, nun aber folgen ihm auch die letzten dazu gehörenden Worte:

„Heilig ist Gott, der Herre Zebaoth!"

und der helle Klang dreier Trompeten, der Donner der Pauken, vereint sich den Tönen der schon zuvor begleitenden Hörner.

Ein dritter Seeliger endlich, eine Sopranstimme, von einem großen Hoboe und einem Violoncell begleitet, stimmt folgenden Gesang an:

Ich bin erwacht nach Gottes Bilde
In Weisheit und Gerechtigkeit,
Hier trink' ich in göttlichem Friedensgefilde
Die Ströme der Zufriedenheit.
Mich sättigen auf grüner Weide
Die Frucht des Lebens, Friede, Freude
Und Seegen Gottes ewiglich!
Gott ist's, den ich zum Hirten habe,
Und unter seinem sanften Stabe
Erquicket meine Seele sich.

Der Chor der Seeligen fällt ein:

Lobt ihn, ihr Seraphinenchöre,
Ihr Auserwählten, singt ihm Ehre,

Dem Schöpfer unsrer Seeligkeit!
Jesus Christus, Gottes Sohn
Hat uns vom Gericht befreiet!
Fallet hin an seinen Thron,
Jauchzt dem Sieger, benedeyet!
Amen, Amen! benedeyet!

Nach einem kurzen, die Vollendung preisenden Recitative des Glaubens beschließen Wechsel-Chöre der Engel und Seeligen das Ganze:

Die Rechte des Herrn ist erhöhet,
Die Rechte des Herrn behält den Sieg!
Er hob die gewaltige Rechte
Allmächtig empor,
Zog aus der Gräber Nächte
Den Staub hervor!
Er warf der Höllen Ungeheuer
Und seine frevelnden Mächte
Und aller Laster Knechte
Ins Feuer, ins Feuer!
Posaunet vor dem Sieger her!
Er kommt mit der Erwählten Menge,
Ihre Zahl ist wie Sand am Meer
Und Ewigkeit ist seines Lebens Länge.
Eröffnet mit frohem Getümmel
Dem jauchzenden Zuge das Thor,
Und singt dem neu bevölkerten Himmel
Die ew'gen Hymnen vor.

Das Gedicht, das wir in seiner Anlage und den Hauptzügen seiner Ausführung uns vorübergehen ließen, ist wahrscheinlich nicht ohne Einwirkung des Tonmeisters geblieben. Die Gelegenheit zu musikalisch-malerischen Schilderungen, welche schon die Aufgabe an sich gewährte, wird durch ihn wo nicht vervielfältigt, doch ihre Benutzung so angeordnet worden seyn, daß gewaltige Gegensätze ihm zu Gebote ständen für erschütternde Wirkung auf seine Zuhörer. Denn war, nach der Lehre jener Zeit, die Tonkunst in der Kirche dazu bestimmt, „heftige, ernstliche, höchst angelegentliche Gemüthsbewegungen" zu erwecken: welcher Gegenstand konnte diese ihre Bestimmung nachdrücklicher in Anspruch nehmen als eben das Ende der Zeiten, der Untergang des Alten, die neue Schöpfung, Seeligkeit und Verdammniß ewiger Dauer? So machte denn der gefeierte Tonkünstler ohne Zweifel gegen den kaum gekannten Dichter sein Übergewicht geltend, und eben weil hier die ungetheilte Rücksicht auf die Tonkunst bei ihm vorwaltete, nicht ein Ringen nach doppeltem Glanze in Übung zweier Künste, dürften wir seinen Werth als Tonkünstler an diesem Werke am reinsten zu würdigen im Stande seyn.

Das Ganze wird durch eine Instrumentaleinleitung in der gebräuchlichen Form der Opern-Ouvertüren jener Zeit eröffnet. Sie wird durch die 4 Saiteninstrumente und drei Trompeten nebst Pauken ausgeführt; ein langsamer, ernster Satz beginnt, in welchen zweimal die Trompeten im Einklange zu dem Donner der Pauken einen drohenden Aufruf hineintönen lassen, als Anklang der Gerichtsposaune. Ein kurzer, lebhafter Satz folgt, kaum fugirt zu nennen, da er, in kurzen Rhythmen sich fortbewegend, nur einfache Umkehrungen und Versetzungen zweier Hauptgedanken enthält, deren durchsichtiges Gewebe die Trompeten in figurirten Wendungen aufstutzen. Die langsame Bewegung kehrt wieder, melodisch greifen nun die Trompeten mit ein; nach einem Ruhepunkte verhallt das Ganze in den tiefen langgezogenen Tönen der Geigen, und der erste Chor, im Sinne dieses letzten Theiles der Einleitung gehalten, schließt sich unmittelbar an mit würdigem Ernste. Wenig ist zu berichten von den nun folgenden Gesprächen allegorischer Personen. Waren dergleichen um jene Zeit, zumal bei der überall mit Vorliebe gewählten dramatischen Form, nothwendige Bestandtheile größerer musikalischer Gedichte geworden, so mußten sie um so unerlaßlicher da erscheinen, wo nicht das Schicksal eines Einzigen, sondern der gesammten Welt darzustellen war, deren mannichfaltige, dem Ewigen oder Vergänglichen zugewandte Gesinnung, deren Streben in diesen Richtungen, durch sie als Vertreter abgespiegelt werden sollte. Hier jedoch so wenig als sonst anderswo haben weder Dichter noch Tonkünstler sie zu lebendigen Wesen bilden können, und der lebhafte Wortausdruck, die malerische Begleitung ihres Gesanges, welche dieser ihnen geliehen, führt zwar bunte Bilder uns vorüber, allein keine bestimmt ausgeprägten Gestalten. So ist auch der prophetische Chor mit dem diese erste Betrachtung endet, auf Ausdruck des Einzelnen, des Wortes, beschränkt; sein wiegendes Fortschreiten im 6/8-Takt ist ohne Würde und Kraft, und wenig daher scheint diese erste Betrachtung von den ihr folgenden uns zu verheißen. Aber durch die große malerische Wirkung des ersten Chores der folgenden Betrachtung*) finden wir uns wahrhaft überrascht, und selbst manches unedle Bild des Dichters (hat ihm auch der Tonmeister nach seiner Weise sich angeschlossen) kann uns dabei nicht stören. Worin diese Wirkung beruhe, wollen wir jetzt versuchen uns deutlich zu machen.

Zum Gerichte naht der Erlöser; majestätisch hallende, furchtbar dröhnende Laute verkünden seine Nähe; in wenige Worte gefaßt ist dieses der Inhalt von dem ersten Theile unseres Chors. Rauschen, Rasseln, Rollen, die Bezeichnungen, welche der Dichter für jene Laute gewählt hat, sind in ihrer Anwendung auf die vorgeführten Bilder sowohl als sofern sie Gleichbedeutendes ausdrücken sollen, gewiß übel erfunden. Dennoch hat der Tonmeister Vortheil aus ihnen zu ziehen gewußt. Rauschen zumal und Rollen wird der Tonkunst nicht schwer, durch Klang und Bewegung darzustellen. Jenes durch dauernde Wiederholung, schnelle Folge desselben Tones gestrichener Saiten, in der Tiefe und mäßiger Höhe; denn in der äußersten geht es bald in Schrillen über und Schwirren. Dieses durch schrittweises, mannichfach gewendetes, rasches Auf- und Abwärtssteigen wohlverbundener Töne, in ähnlichem Verhältnisse der Höhe und Tiefe. Mit rauschenden Tönen in diesem Sinne eröffnet der Meister das Vorspiel seines Chors; dieser ist durch den 4/4-Takt geregelt, dessen mannichfach gegliederte Theile gewaltsames Auf- und Niederwogen lebendig darstellen. Eine Geige, einsam rauschend, beginnt in der Tiefe; eine zweite und dann die Bratsche gesellt sich ihr, so, daß die hinzu-

*) S. Beispiel 63.

tretende dem Tone der vorangegangenen in dessen Untersecunde sich anschließt. Dieses so nahe, mißklingende Tonverhältniß, das sich nur auflöst, um dunkler wiederzukehren in größerer Tiefe, ist zugleich für den Ausdruck peinigender, geheimer Angst wohl geeignet. Während nun eine Stimme so fortrauscht, den einförmigen Fortschritt nur zuweilen durch sprungweises Aufstreben unterbrechend oder vollstimmig hinwegreißend über die Saiten, läßt die andere sich hören in rollenden Gängen. Eines wie das Andere vernehmen wir gleichzeitig, in stetem Wechsel unter den zusammenwirkenden Instrumenten, in scheinbarer Unordnung und doch wohl geordnet und faßlich. Nicht die unedle Erinnerung an „stark rasselnde Wagen", welche der Dichter aufruft, tritt uns entgegen, die zugleich gemahnen dürfte an unebenes Steinpflaster oder aufgeladene Eisenstangen, sondern das großartige Naturgemälde des brausenden Sturmwindes, der rauschenden, rollenden, ewig wechselnden Meereswogen bildet den bedeutsamen Hintergrund des Gesanges. Hat aber zuweilen der Meister allen oder doch mehren Stimmen seiner Begleitung gleiche Gänge zugetheilt, so hat er sie doch so geordnet, daß sie nicht minder den Ausdruck lebhafter, ruheloser Bewegung uns entgegenbringen. Denn zeigt auch jede einzelne dieser Stimmen den Wechsel zwischen gewaltsamem Aufstreben und Verweilen, so ist beides doch in verschiedenem Verhältnisse zu den Theilen und Gliedern des Taktes in sie gelegt, jenachdem sie einander vorangehen oder nachfolgen; es bringt also mit mannichfach verändertem Nachdrucke und dennoch Eines wie das Andre allezeit zugleich in das Ohr. Betrachten wir die Singstimmen, die über diesem belebten Hintergrunde sich hervorheben, so führt unter ihnen der Sopran allerdings die alleinige Oberherrschaft. Nur er bewegt sich fort in melodischen Gängen, die übrigen schreiten zumeist nur metrisch einher, denselben Ton in verschieden gemessener Wiederholung festhaltend. Allein dieser metrische Fortschritt ist kraftvoll, und da er auf verschiedenen Takttheilen, in wechselnden Stimmen sich eigenthümlich gestaltet — er reiht zumal daktylischen Stellen der Verse sich an, als „rollende", „auf Blitzen getragen", „zerreißen die Welten" rc. — so erscheint er auch mannichfaltig und reich; daneben erhöhen unerwartet sich bildende melodische Figuren, glücklich angewendete Synkopen rc. die Bedeutsamkeit auch dieser untergeordneten Stimmen an geeigneter Stelle. Wirksam durch Gegensatz ist nach all' dieser stürmischen Bewegung mit der „die Welten zerreißen vor dem Schelten" des ewigen Richters, die einfach harmonisch ausgesprochene Stelle gegen den Schluß von dem 2ten Theile dieses Chores: „und sind nicht mehr", so auch das allmähliche Verhallen aller Stimmen zu diesen Worten. Jede nächst tiefere tritt ein in den von der verstummenden höheren leer gelassenen Takttheil, immer leiseren Tones, bis das Ganze mit flüsterndem Laute des Basses erstirbt.

Die malerische Schilderung des Aufruhrs in der zusammenbrechenden Natur, für die, in dem folgenden begleiteten Recitative der Andacht und in deren Arie, der Meister alle seine Kräfte aufgeboten hat, wollen wir nicht umständlich zergliedern; wir wären genöthigt, das nur so eben Vorgetragene großentheils zu wiederholen. Der erste Theil der Arie bewegt sich, wie der Anfangschor, im 6/4-Takt, für den 2ten ist der 2/4-Takt gewählt. Nicht, wie jener, sich fortwälzend oder hin- und herwogend, sondern rascher fortschreitend durch seine gedrängtere, leichtere Gliederung, drückt er in glücklichem Gegensatze das Bild des Dichters aus. Denn der erste Theil der Arie beschrieb ein über den Himmel sich ergießendes Feuermeer; der zweite schildert dessen Herabstürzen auf die Erde, das furchtbare Aufleuchten der Flamme, welche der Sturmwind rasch verbreitet. Wie bei Darstellung schreckhafter Natur-

erscheinungen, so verweilt der Tonkünstler auch gern bei Ausmalung widriger, peinigender Gefühle. In dem Recitative der Andacht gab sein Dichter ihm dazu Gelegenheit in den Worten:

„Noch nie empfundne Schauer füllen
Mit unausstehlich herbem Schmerz
Der Sterblichen beklommnes Herz."

Durch die begleitende Harmonie ist der Ausdruck dieser Stelle erstrebt. Der Baß bewegt sich durch die Töne Gis, G, E, Fis hin zu einem Schlußfalle nach H; auf ihm ruhen die Accorde: 1) der verminderten Septime mit verminderter Terz; 2) der übermäßigen Secunde, des Tritonus und der großen Sexte; 3) die Dreiklänge von E moll und Fis dur, bei deren letztem wir die kleine Septime hinzudenken*). Die erste dieser Fortschreitungen, welche in drei Stimmen um einen Halbton geschieht — (die verminderte Septime F schreitet in die große Sexte des neuen Baßtones nach E; die falsche Quinte D, nach dessen Tritonus Cis; der Baß von Gis nach G) — in der 4ten sogar um eine enharmonische Diesis — (das B, die verminderte Terz des Basses, wird mit Ais verwechselt, der übermäßigen Secunde des neuen Baßtons) — hat schon dadurch, und daß die Auflösung nur zu noch herberen Mißklängen führt, etwas Gehörzerreißendes. Allein unerträglich beklemmend ist eine doppelte Täuschung in der späteren Folge der Harmonie, durch welche die erwartete, endliche Schlichtung dieses Haders der Töne aufgehalten wird. Die übermäßige Secunde erscheint für eine Weile durch ihr Hinaufschreiten um einen Halbton (wie Ais nach H) — geschieht es auch in einer andern Stimme — als übermäßige None; in der gewöhnlichen Auflösung dieser Art würde hier die Harmonie den Accord der Sexte erwarten lassen; ungeahnt erscheint indeß die Grundharmonie in dem weichen Dreiklange von E, den Fortschritt des Basses auf das Bitterste unterbrechend. Dieser aber, nach Fis sich wendend, zu welchem das zuvor verlassene Ais nun wiederkehrt, zeigt deutlich, daß jener Ton jetzt erst seine wahre Auflösung gefunden; daß die nur zerrissene Fortschreitung des Basses ihn augenblicklich in falschem Lichte gezeigt, daß er wirklich dessen übermäßige Secunde gewesen, daß der Meister absichtlich das Ohr über sein Verhältniß habe in Zweifel halten wollen, um unerträglich herbe, schmerzliche Beklemmung nach den Worten seines Textes auszudrücken.

Nach diesen, mit vielem Aufwande von Kunstmitteln ausgestatteten Darstellungen des Gewaltsamen, kann die Arie des Glaubens, der sich unter all' dieser Zerstörung ohne Wanken erhält, und ewiger Freude versichert, zum Himmel sich erhebt, uns keineswegs befriedigen. Die zuvor angeschlagenen herben Töne der Leidenschaft erscheinen hier nicht verklärt zu seeligem Frieden; es ist ein ganz behaglicher Gesang den wir vernehmen, ja, nicht ohne Annehmlichkeit, aber kein würdiger Gegensatz zu dem früher Gehörten, dessen drückende Wirkung fortdauernd nachklingt.

Die gelungensten Theile des Ganzen sind offenbar die letzten beiden Betrachtungen, die wir
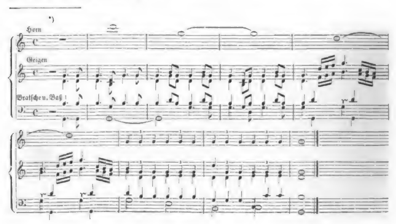
---

*) 

durch die Benennungen: „das Weltgericht" und „die neue Schöpfung" bezeichneten. Die Umrisse beider, schon zuvor von uns gegeben, konnten nicht ganz ohne Andeutung der tonkünstlerischen Behandlung bleiben; sie hat schon im Allgemeinen gezeigt, in welchem Sinne unser Meister beide aufgefaßt habe. Es bleibt daher nur Einzelnes noch weiter auszuführen.

Die Andacht beschreibt zu Anfange der 3ten Betrachtung in einem begleiteten Recitative die Erscheinung des Erzengels, der majestätisch heranschwebt, das Gericht durch den Klang der Posaune zu verkünden. Wo sie ihn „tönend" nennt, läßt das G-Horn sich vernehmen in seinen höchsten Klängen, bald aushallend und bald rhythmisch bewegt, dann aber den Figuren der Geigen in dem vorangehenden Vorspiele übereinstimmend. Kein anderes Instrument außer ihm und den Geigen wird gehört, weder in diesem Recitative noch der folgenden Arie des Erzengels. Diese ist in G dur und im 4/4-Takt gesetzt, ernsthaften Schrittes. An ihrem Schlusse erklingt das Horn mit dem hohen D, herabsteigend durch dessen Unterquinte (G) und deren tiefere Quarte (D) zu der Unterquinte dieser letzten (G); und nunmehr gestaltet es seine bis dahin aushallenden, zu den Figuren der Geigen erklingenden Töne unerwartet zu Viertels-Triolen, eben so wie jene, welche ihnen die volle Harmonie des harten Dreiklangs unterbauen. Dieser rhythmische Wechsel, durch den ein Takt von vier Theilen zu einem zweitheiligen wird, ohne seine Zeitdauer zu ändern, durch den die früheren, minder betonten beiden Tafttheile nunmehr in drei Taktglieder sich verwandeln, so daß eine Verengung und Erweiterung zu gleicher Zeit erfolgt, hat etwas unerwartet Erschütterndes. Anschaulich, eindringlich stellt er das Aufrütteln des Staubes dar aus langem Schlafe, das Zerreißen der Bande des Todes, nachdem an dem hellen Laute der glimmende Funke des Lebens sich wiederum entzündet hat. Sollte die Posaune des Gerichtes gehört werden ohne an den blos kriegerischen Ruf der Trompete oder den zur Jagdlust auffordernden des Hifthorns zu erinnern, so ist es Telemann allerdings gelungen, sie würdig einzuführen*).

---

*)



Das Gericht hebt nun an, eingeleitet durch ein kurzes Recitativ der Andacht, zu welchem die volle Harmonie dreier Hörner ertönt. Der Erlöser seegnet die Gerechten. Sein Gesang hat zwei Theile, deren erster nach dem Schlusse des zweiten wiederkehrt. Doch ist jener ganz kurz gehalten; er begreift nur die Worte des Seegens, der zweite die des Zeugnisses über die Erwählten; die Wiederholung des ersten ist daher nicht ohne Bedeutsamkeit, und die würdige Haltung des Ganzen läßt die Erinnerung an die gewöhnliche Arienform jener Zeit nicht aufkommen*). Seine Grundtonart ist A moll, es wird durch die vier Saiteninstrumente und ein großes Hoboe begleitet; jene brauchen nur während der Vor- und Zwischenspiele den Bogen, und rühren unter dem Gesange, dem das Hoboe sich anschmiegt, die Saiten mit dem Finger. Ein Vorspiel leitet ein, in welchem erst eine Geige, dann die zweite, endlich auch die Viola durch die Glieder des weichen Dreiklanges in verschiedener Folge, in wachsender Fülle der Harmonie sich aufschwingen, dann auf jenem Dreiklange austönend ruhen, während, auf- und abstrebend, der Baß einen ähnlichen Gang vollendet, und zu seinem aushallenden Tone die drei höheren Stimmen in gleicher Art wie zuvor noch höher hinaufschweben. Eben so schwingen diese am Schlusse des ersten Theiles sich in die Höhe, während der Baß die Dominante der Grundtonart, das große Hoboe deren Doppeloktave austönen läßt. Diese anmuthige Bewegung, die milde, darin ausgedrückte Steigerung, die gedämpften Töne der gerissenen Saiten zu dem sanften Gesange, den zarten und doch kräftigen Tönen des Blaseinstruments das mit ihm wetteifert, geben ein lieblich ernstes und würdiges Bild; die volle Harmonie bloßer Singstimmen, die mit alterthümlicher Kraft in einigen Zeilen des „Herr Gott dich loben wir" nach dem Schlusse in der Dominante unmittelbar ertönt, erhöht seine Bedeutsamkeit. Ein richtiges Gefühl sagte unserm Meister, daß eben hier, sollte sein Werk nicht das Gepräge eines Schauspiels gewöhnlicher Art tragen, es seine Weihe empfangen müsse durch eine Feier der dargestellten Handlung, welche jeden anderen Gedanken ausschließe als den an die Kirche. Darum auch sehen wir eine Kirchentonart, die Phrygische, erscheinen, und an jener, unter den Tonkünstlern des beginnenden 18ten Jahrhunderts als schwunglos verrufenen uralten Weise des ambrosianischen Lobgesanges, wie ihre eigenthümliche Kraft, so auch die damals verkannte Wahrheit bethätigen, daß ein Lob in tiefer, demüthiger Beugung nicht minder ein erhabenes sei als das laut jubelnde; bethätigen in dem Werke eines Tonmeisters, der sonst auch nur solchen Lobgesang als wahrhaften erkannte. Sagten wir zuvor, die Meister jener Tage hätten ihrer Vorzeit sich entzogen, selbstgenügsam, allein dennoch vergebens, so deuteten wir auf dasjenige, was Telemann hier geschahe, was wir Keiser zuvor begegnen sahen, zum Zeugnisse für die nimmer veraltende Kraft des wahrhaft Lebendigen in den Schöpfungen jener Vorzeit, zum Beweise, daß ihre Formen nicht die Erzeugnisse leerer Grübelei und willkührlich ersonnener Gesetze gewesen.

Aber dem Seegen folgt nunmehr der Fluch; mit der wildesten Verzweiflung erwarten ihn der Unglaube und seine Schaar; ihre Angst, ihr Jammer und Wüthen wird uns lebendig in einem folgenden Chore gemalt**). Er ist in F moll gesetzt, im $\frac{4}{4}$-Takt und wird nur durch die Geigen begleitet. Das unstete Hin- und Herwogen des Gesanges, das Zittern in den begleitenden Instrumenten, das allgemach zu gewaltsam rauschendem, rollendem Hinstürmen wird, durch Verwandlung

*) S. Beispiel 64.

**) S. Beispiel 65.

der Achtel in Triolen und Sechzehntheile wie deren Vermischung, drückt auf das Lebhafteste jene wilden Leidenschaften aus, die in ewigem Unfrieden sich verzehren und wieder aufwuchern. Unaufhörlich zerstören Synkopen das Maaß; an den sonst unbetonten Theilen des Taktes dringt in den schneidendsten Mißtönen ein gellender Weheruf in unser Ohr, der Baß in seinen höchsten, gewaltsam hervorgestoßenen Tönen, der Tenor in gleicher Höhe, von jenem oft nur um eine Secunde entfernt. Wohlklänge werden zu verletzenden Mißlauten, Mißklänge durch ihre Verbindung mit Wohllauten nur doppelt herbe: so die kleine Sexte durch ihre Verbindung mit der großen Terz, so die große Septime, indem sie zugleich mit der kleinen Terz erklingt, weil die unerträglichen Mißlaute der verminderten Quarte, der übermäßigen Quinte, in vollster Schärfe dadurch hervorgehen. So wogt das Ganze hin zu seinem Schlusse, und zu dem wilden Rauschen aller Instrumente stürzt der Baß in Triolen gewaltsam hinab in die Tiefe.

Der Spruch der Verdammung selbst, der diese Betrachtung beschließt, ist von starkem, fast gewaltsamem Ausdrucke. Eine Arie von zwei Theilen mit Wiederholung des ersten, im $\frac{3}{2}$-Takte*), nur durch die Geigeninstrumente begleitet, die Tonart B dur; wenig äußerer Aufwand an Kunstmitteln, aber treffliche, höchst nachdrückliche Deklamation, Abwesenheit alles eiteln Schmuckes, wirkungsvolle Begleitung. So sind in den Zwischensätzen der Instrumente die Verkettungen eines Achtels mit wechselsweise um eine Quarte und Terz höheren, punktirten Vierteln auf dem 2ten und 3ten Takttheile zu bemerken. Die größere Höhe, die längere Zeitdauer geben den nachfolgenden Tönen einen Nachdruck, den ihnen das Taktgewicht versagt, das auf die vorangehenden tieferen und kürzeren fällt; Hinwegstoßen, Verwerfen des freventlich Aufstrebenden kann nicht lebendiger ausgedrückt werden. Eben so glauben wir, wenn bei Nennung der Hölle die Takttheile unerwartet zu rauschenden Achtelsfiguren sich gliedern, das Auflodern der Flammen zu sehen. Im Übrigen erscheinen Satan und Hölle dem Meister offenbar als das Tonlose, allen Wohllaut Ausschließende, ewig Mißklingende; der Accord der verminderten Septime mit verminderter Terz, den er hören läßt zu diesen Namen, giebt es durch seinen bittern Übellaut zu erkennen.

Der vierte und letzte Theil des Werkes erhält eben wie der vorangehende das Gepräge des Kirchlichen durch einen Satz der alten Weise des „Herr Gott dich loben wir", der ihm eingeflochten ist. Das dreimal Heilig ist es, zuerst sanft und leise ertönend, von bloßen Singstimmen vorgetragen, während mit den Worten der Offenbarung „das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht, die nun Christi geworden", laut gepriesen werden**); dann kräftiger sich erhebend zu einem bewegten Basse und sanften Hörnerklängen; endlich gewaltig daherhallend zu den hellen Lauten dreier Trompeten und dem Donner der Pauken. Auch die Gesänge dreier Seeligen, denen es folgt oder sie eröffnet, sind anmuthig und meist würdevoll. In sanften Bindungen und in Wohlklängen, bald übersteigend, bald sich unterordnend, schmiegt zuerst eine Gambe einer Tenorstimme sich an. Die Tonart ist H moll, die öfteren Anklänge von D moll, durch die gleiche Verwandtschaft beider Tonarten mit D dur so leicht vermittelt, sind nicht ohne Reiz. Die demüthige Freude, die das Ganze athmet, läßt selbst die ferne Erinnerung an vergangene Leiden zu seeligem Entzücken werden. Das Melisma

---

*) S. Beispiel 66.

**) S. Beispiel 67.

auf das letzte Wort des Verses „Wie unaussprechlich groß", mit dessen Wendungen die Gambe wetteifert, findet eben dort seine rechte Stelle; das einfallende „Heilig" überrascht zugleich und erhebt uns. Weniger ausgezeichnet ist die Arie des zweiten Seeligen, die von einer Altstimme vorgetragen und durch zwei Geigen begleitet wird. Hier tritt des Meisters Liebhaberei zu kleinlichen Malereien wieder hervor; das strömende Blut klingt in den Geigen, gleich den blutigen Schweißtropfen des Herrn in dem „seeligen Erwägen"; wie dort, rollen hier die Perlen, die Märtyrerkrone glänzt, und abgestoßene, nachschlagende Achtel schildern die vergossenen Thränen. Die dritte Arie hebt sich durch den Wetteifer eines großen Hoboe und eines Violoncells mit einer Sopranstimme hervor. Der am wenigsten bedeutende Theil dieser Betrachtung sind die Chöre. Sie zeigen sich durchhin nur leicht und oberflächlich gearbeitet und auf den blos sinnlichen Reiz eines sogenannten Echo's zwischen dem Chore und drei Trompeten, den Solostimmen und den Geigen berechnet, so wie auf die nachdrückliche Kraft langer, im Einklange und in Oktaven vorgetragener Stellen, ohne sonstige Tiefe der Auffassung. Das helle Vorspiel der Geigen und der Bratsche in dem zweiten Chore, ähnlich demjenigen, das die Ankunft der Engel zu dem Kripplein des Erlösers in Händels Messias verkündet und in das dann der volle Chor nebst allen begleitenden Instrumenten mächtig hineingreift, wirkt durch einen scharfen Gegensatz solcher Art. Dieser Chor ist der einzige des ganzen Werkes, der bei dem „Amen" einen kurzen, aber frei auslaufenden, fugirten Satz zeigt. In dem letzten Chore wechseln dreistimmige Sätze, nun von zwei Hoboen und drei Hörnern, nun von den Geigeninstrumenten begleitet, mit vierstimmigem, voll begleitetem Gesange; doch ist derselbe von den Opernchören jener Zeit in nichts unterschieden. —

Der Tod Jesu ist ohne Zweifel eine Frucht der letzten Lebensjahre unseres Meisters, und wenn wir nicht irren, durch Grauns Composition veranlaßt, also später als diese. Mit Bestimmtheit läßt die Zeit der Hervorbringung auch dieses Werkes sich nicht feststellen. Ramlers Gedicht erschien schwerlich vor 1750; im Jahre 1757 wurde Grauns Composition desselben zuerst gedruckt; innerhalb dieser Zeit also fällt deren Entstehung, und nicht viel später dürfte die Telemannsche zu setzen seyn, deren Urheber damals schon im hohen Greisenalter sich befand. Dennoch finden wir in diesem Werke ihn immer noch frischen, regen Geistes, in seiner besonnenen Weise mit dem jüngeren, hochberühmten Meister wetteifernd, dessen Sanftheit und Ruhe seinem beweglichen Geiste nicht zusagen mochte, dem er vielleicht zeigen wollte, wie das Gedicht reicher, wirkungsvoller betont werden könne. Aber die Zeit hat gegen ihn entschieden; nach fast einem Jahrhunderte leben Grauns Töne noch fort unter uns, die seinigen sind verhallt. Diese Erscheinung kann uns nicht befremden, wenn wir das Gedicht näher betrachten und das Verhältniß erwägen, in das beide Meister sich zu demselben gestellt haben.

Eine Reihe frommer Betrachtungen knüpft in dieser Cantate sich an das erlösende Leiden des Herrn. Sie sind der Kern des Ganzen; jenes giebt nur die allgemeine, dieselben vereinende Beziehung. Ein Passionschoral eröffnet das Ganze, wie im ferneren Verlaufe desselben an geeignetem Orte passende geistliche Lieder als Stimme der Gemeine die kirchliche Bedeutung festhalten. Ein Chor, die Klage des frommen Dulders Hiob wiederholend, folgt dem Eingange; mannichfach wird sodann des Heilands Leiden als neubelebende Kraft, als Trost, als Vorbild uns dargestellt. Er hat den bitteren Kelch des Todes selber geleert, darum ist er der starke Held, der in der Stunde des irdischen Scheidens rettend uns zur Seite steht; er theilte mit uns (die Sünde ausgenommen) jede Gebrechlichkeit

der menschlichen Natur, er überwand sie im Gebet, gleichwie in ihm auch wir überwinden werden; er hilft dem Sünder zu der vollen Erkenntniß seines Falles, aber er richtet ihn auch wieder auf, das zerstoßene Rohr nicht zerbrechend, den glimmenden Docht nicht auslöschend, die nach ihm hungrigen Armen speisend, die selbstgenügsamen Reichen leer lassend. Mitten in der tiefsten Erniedrigung steht er da, in Verklärung und Herrlichkeit; er seegnet, die ihm fluchen; die lieblichste, tröstlichste Verkündigung des Heiles ertönt von seinen Lippen an den, der da bekennt, seiner Thaten Lohn in der Qual empfangen zu haben, die auf ihm liegt. Er scheidet dahin, die Engel weinen um ihn, so wie unsre Augen von Thränen überströmen; aber er hat auch überwunden der Löwe vom Stamme Juda; durch seinen Tod hat er das große Werk der Erlösung besiegelt; das Opfer eines geängsteten und zerschlagenen Herzens, unter seinem Kreuze dargebracht, heilt die tödliche Befleckung der Sünde um jenes ewigen Opfers willen.

In diesem Sinne hat Graun den Worten des Dichters sich angeschlossen, sie erwärmt und neu belebt. Das Leiden des Herrn wird nur im Wiederscheine tiefen innigen Mitgefühls frommer Seelen, die in sein Gedächtniß sich versenken, uns vorübergeführt, seine Worte oder Reden derer, welche die heilige Schrift als Genossen, als Urheber seiner letzten Leidenstage nennt, heben nur so weit sich hervor, als in jeder belebten Erzählung ein Theilnehmender sie auszeichnen würde. Aber gläubiges Vertrauen, heilige Stärkung, tiefe Reue, hohe Bewunderung, seelige Freude beleben sich an diesen Erinnerungen mit aller Innigkeit, deren das ursprünglich zarte, weichgeschaffene Gemüth des Meisters fähig war; und die überall würdigen, ernsten Kirchenlieder, die mit feinem Sinne für die Bedeutung der Töne, mit seltener Kunstfertigkeit geschaffenen, in der Leichtigkeit und Sauberkeit ihres Baues durchhin meisterhaft vollendeten Chöre, welche eben deshalb das Innerste der Empfindung ihres Urhebers rein ausstrahlen, geben dem Ganzen eine kirchliche Weihe, durch die ein unbefangenes Gemüth auch jetzt noch sich erhoben fühlt und gereinigt.

Wie anders Telemann! Das Leiden des Herrn, die Schrecken der Sünde, von denen er uns befreit, sollten nach seiner Auffassungsweise den Mittelpunkt des Ganzen bilden. Auf Gethsemane hören wir das Emporfliegen seines arbeitenden Herzens, das Herabrollen des blutigen Schweißes. Der Richter, vor dessen Angesichte der Heiland uns vertritt, naht unter rauschender, rollender Begleitung, lange zittert in der Singstimme das Beben der Sphäre hin unter seinem Fußtritte. Wie auf hohlem, dem Schritte sich entziehendem Boden wandelt der Gesang fort auf der Harmonie des Secundenaccordes, dessen Hauptmißklang im Basse unter sich weicht, da, wo am Rande des Lebens der Geist umsonst zurückbebt vor den sich eröffnenden Abgründen; Synkopen, abgebrochene Töne trachten uns dieses vergebliche Zurückstreben anschaulich zu machen. Das Geklirre der Waffen, das Blinken der Lanzen, wo die Kriegsknechte kommen, den Herrn zu fahen, wird uns vor das Ohr gebracht. Das Beben des Sünders, dem Reue gepredigt wird und Buße, läßt in wiederholten Schaudern sich vernehmen. Tief gebeugt ist die Seele hin zu der Erden; im Chore rufen die Übertreter Wehe! über sich, daß sie so gesündiget haben; aber nicht Reue, bittere Qual tönt hervor in den herbsten, ohne alle Vorbereitung schneidend hervorbrechenden Mißklängen*), wie denn auch der Fortgang der einzelnen

---

*) Z. E. dem $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$-Accorde mit der kleinen Terz, dem Tritonus und der übermäßigen Sexte.

Stimmen unerträglich widerliche Tonverbindungen hören läßt*). Wir vernehmen des Volkes Hohngelächter, den über Stirn und Wange des gemißhandelten Erlösers herabquellenden Strom; und steht er da unter diesen Unbilden wie ein Berg Gottes, so werden die Ungewitter zu seinen Füßen, die Sonnenstrahlen um sein Haupt uns nicht erlassen, so wenig als das Eilen des Todes auf den Blitzen, sein Heulen aus hohlen Fluthen, das der Weise heiter anschaut. Wir hören den Hohn der Väter, schauen die grausame Fröhlichkeit ihrer Geberden; die gespitzten Keile, die auf jeden wiederholten Schlag Nerv, Ader und Gebein durchdringen; das Herz, das die gespannte Brust emporhebt; den Dolch, der in jeder Ader wühlt und die siebenfachen Greuel des Todes müssen wir den Herrn fühlen, die ganze Hölle auf ihm liegen sehen. Aber nicht die unmittelbare Gegenwart all' dieses Leidens, sondern seine Früchte sollten uns entgegengebracht werden; über dem Bemühen, jene überall hervorzuheben, geht die Bedeutung des Ganzen verloren.

Die Choräle, so klangreich, so erhebend in Grauns Werke sind hier eben so vernachlässigt wie in Telemanns andern geistlichen Werken. Zu dem Verse: „Wen hab' ich sonst als dich allein", mit dessen Worten die geängstete Seele, an ihren Heiland gelehnt, in der bangen Stunde der letzten Pein, ihre gläubige, feste Zuversicht auf ihn ausspricht, ist nicht die kirchliche, sondern wahrscheinlich eine selbsterfundene Melodie im $^3/_2$-Takte gewählt, die ohne Tiefe und Innigkeit bedeutungslos hintanzt. Wenn nach dem Chore der tief zur Erde Gebeugten durch ihre Sünde, der Choral ertönt: „Ich will von meiner Missethat zum Herren mich bekehren", hören wir nicht wie bei Graun die freudig ernste Weise des Liedes: „Es ist gewißlich an der Zeit", die dort tröstend und erhebend den Reuigen Vergebung verkündet, sondern die mehr klagende, düstere: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält;" wie dort das demüthige Bekenntniß der Sünde heilige Ruhe und Stille der Seele zurückbringt, so folgt hier dem herben Bilde der Seelenqual zwar die mildere, aber nicht erhebende Klage. Dem Verse: „Ich werde dir zu Ehren Alles wagen" ist nicht die bekanntere Weise des Liedes: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" angepaßt, sondern eine weniger gebräuchliche, aber gewiß auch minder vorzügliche**). Wie tief gefühlt ist bei Graun das immer mächtigere Anschwellen des Stromes der Klage in den Worten „Ihr Augen weint!" Zu bebenden Saiten der Bässe, zu gerissenen der Geigen tragen zuerst zwei hohe Stimmen die Choralweise einfach vor, gleichen Schrittes fortgehend, nur von zwei Hoboen begleitet. Die sanften Laute des Trostes, daß „der Löwe aus Juda's Stamme überwunden habe", ertönen danach; nun gesellt sich den beiden klagenden Stimmen eine 3te, ein Tenor, in kanonischer Nachahmung der Oberstimme nachfolgend, soweit sie die reine Choralmelodie vorträgt, und den Hoboen schließt eine Flöte sich an. Durch die größere Fülle der Harmonie werden wir ergriffen, aber die Kunst der Zusammenfügung verschwindet uns über der Tiefe des Gefühls, die vor uns laut wird; nothwendig, lebendig scheint jene Fülle vor uns aus dem einfachen Gesange sich zu erschließen. Die Trostesstimme kehrt wieder, ihr aber folgt jetzt in voller Harmonie der 4 Chorstimmen der Choral, der nun alle mitwirkenden Kräfte in seinen Strom mit fortreißt. Telemann läßt gleich anfangs den vollen 4stimmigen Choral uns hören; in den beiden andern Versen giebt er der ernsten Melodie den bewegteren Fortschritt des $^3/_4$-Taktes und legt sie das erstemal in das Hoboe, wozu die Singstimme (ein Alt) einen

*) dis fis gis c — dis f a c —

**) S. Telemanns Choralbuch Nr. 103.

melodischen Satz ausführt; das zweitemal (sie durch Verzierungen aufputzend) in diese und theilt den bisherigen Satz des Gesanges einer Flöte in der oberen Oktave zu; regelrecht, angenehm selbst als Musiker, aber ohne tiefere Auffassung der Worte, die hier, weil aus Aller Herzen hervorgehend, als allgemeine Stimme der Klage, auch um so inniger zu Herzen gehen sollten. Was die Chöre betrifft, so dürfen wir zwar denen des Todes Jesu, gegen die anderer Telemannischer Werke gehalten, eine sorgfältigere Ausarbeitung nachrühmen; wie weit aber stehen sie auch in dieser (nicht einmal der Auffassung zu gedenken) hinter den Graunschen zurück! Der erste Chor (sein Odem ist schwach) ist durchhin nur einfache 4stimmige Deklamation; des zweiten, lebhaft anklagenden*), haben wir zuvor schon einigemale gedacht und finden über seinen Bau nur noch zu bemerken, daß, nach einem vollstimmigen Eingange, er uns einen fugirten Satz entgegenbringt, der, ohne Anspruch auf regelrechte Durchführung, durch Ausweichung und Steigerung jenen Ausdruck herber Qual erstrebt, den er trägt. Die Worte: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" hat Graun zu einer vielgerühmten Doppelfuge benutzt: in mannichfachem Anknüpfen, Verflechten, Nachahmen der Stimmen, das oft als Kämpfen und Ringen erscheint, den Sinn des Spruches nicht unglücklich entfaltend. Telemann, seinen Chor durch einen prächtigen vierstimmigen Eingang einleitend, giebt uns dann nur den baaren Inhalt der Worte wieder: er schließt einen 2stimmigen Canon in der Unteroktave an (nach einem Takte), den die beiden Oberstimmen beginnen, die beiden tieferen nach deren Vorgange fortführen, und also ganz eigentlich in ihre Fußtapfen treten! Kräftig und würdig, es ist wahr, sind die beiden noch übrigen Chöre: „Freuet euch alle ihr Frommen" und „Hier liegen wir gerührte Sünder", aber das Mißverhältniß, das durch das gesammte Werk obwaltet, können sie nicht schlichten: das absichtliche Hervorheben des Gegenstandlichen, das selbst die Grenzen der Tonkunst überschreitende Hinwirken auf die Fantasie, wo Gefühl und Empfindung allein in Anspruch zu nehmen waren. Deshalb, eben weil das Glänzende aber Sinn- und Naturwidrige nicht lange zu täuschen vermag und schnell dahinfällt, sobald die einseitige Richtung aufgehört hat, die sich ihm zugewendet, ist Telemanns Arbeit, weil an solcher Richtung krankend, alles Verdienstes ungeachtet, nunmehr völlig vergessen, und hat nur in den Händen des Forschers noch dauernden Werth, der den rüstigen, bildungskräftigen Mann auf dem Wege seiner Ausbildung verfolgen und seine Zeit in ihm abgespiegelt sehen will.

Wollen wir nach allem diesem Telemann als geistlichen Tonkünstler, und namentlich auf dem Gebiete des Oratoriums, seiner Bedeutung nach im Allgemeinen würdigen, wie wir es zuvor mit andern Meistern gethan, so stellen wir uns damit eine nicht leichte Aufgabe. Denn nicht eine einfache, eine höchst zusammengesetzte Richtung vielmehr tritt in ihm uns entgegen, ja, eine aus widerstrebenden Bestandtheilen gemischte. Allseitige Empfänglichkeit für alle Lebensblüthen seiner Kunst, die ihm die Gegenwart darbietet, mögen sie rohe Erzeugnisse des frischen, unbewußten Kunsttriebes seyn oder Hervorbringungen eines geläuterten, im Dienste der Sinnlichkeit verfeinerten Geschmackes, eines durch ihn geschärften Kunstvermögens; ein seltenes Geschick, des Empfangenen sich zu bemeistern, um die eigene Bildungskraft damit zu bereichern. Kecker Witz, scharfer Spott gegen alles gerichtet, was dem lebendigen Fortwachsen der Kunst eine hergebrachte Schranke entgegensetzen will; beides in einseitiger Übertreibung geübt, auch gegen die Vorzeit im Allgemeinen, deren ergraute Verehrer von ihr

*) S. Beispiel 68.

jene Schranke entlehnen wollen, welche sie um die Zeit ihrer frischen, nun abgewelkten Blüthe in diesem Sinne gar nicht kannte; Mißkennung, ja Verachtung jener Vorzeit, weil ihr innerster Lebenstrieb in der Kunst ein anderer war als der die Gegenwart beseelende, und dieser, mächtig und allein herrschend wie er gefühlt wird, nun auch als der für alle Zeiten gültige, in der Vorzeit höchstens nur träumerisch dämmernde gelten soll. Dennoch, wie unbewußt, lichte, durchdringende Blicke in eben diese Vorzeit, die den Meister vorübergehend gleich einer lebendigen Gegenwart anregt, seinen Schöpfungen eine eigenthümliche Weihe verleihend. Große, in seiner Zeit außerordentliche Macht über die Kunstmittel, ungemeine Erfindungs- und Verknüpfungsgabe; beides aber, bei entschiedenem Übergewicht der Fantasie über das Gefühl, oft mißleitend, den sonst scharfen Blick des Meisters über die Grenzen seiner Kunst täuschend. Endlich, bei ausdrücklich erklärter Vorliebe für geistliche Tonkunst, bei einem ihr vorzugsweise gewidmeten Fleiße, kaum irgend ein Werk durchhin kirchlichen Sinnes; wohl aber in redlicher Absicht das Streben, das auf dem Gebiete des musikalischen Drama, des allgemach immer reicher ausgebildeten Instrumentenspiels Errungene der Kirche anzueignen, in ihrem Dienste es für die würdigsten Aufgaben zu verwenden.

Carl Heinrich Graun.

Bei Gelegenheit eines der letzten Werke Telemanns gedachten wir Grauns, der, wie wir voraussetzten, unmittelbar vor ihm sich eine gleiche Aufgabe gestellt hatte. Allein wegen seines Todes Jesu dürfte dieser treffliche Meister hier eben so wenig eine Stelle finden als sein Zeitgenosse Johann Adolf Hasse, dessen künstlerische Thätigkeit zumeist der Oper gewidmet war und der durch den Wechsel seines Glaubensbekenntnisses der evangelischen Kirche, für die er nie etwas von Bedeutung schuf, sich entfremdet hatte. Denn auch Graun lebte, seinem Berufe zufolge, in seiner bildungskräftigsten Zeit fast ausschließend der Oper und Kammermusik; sein Tod Jesu, wenn auch oft in der Kirche gehört, war doch niemals für gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt, und sein Te Deum allein würde hier nicht in Betracht kommen dürfen. Er hat jedoch neben mehreren Motetten, den Früchten seiner jugendlichen Kunstthätigkeit, und einigen geistlichen Gelegenheitsmusiken die wir übergehen, auch zwei Passionen für die Kirche geschaffen, die nach Form und Inhalt einer näheren Betrachtung werth sind. Außer den mit Liebe würdig und rein gesetzten Choralen in diesen und dem „Tod Jesu" ist er, so viel wir wissen, für den kirchlichen Gemeinegesang niemals thätig gewesen, namentlich nicht als Sänger geistlicher Weisen.

Mit wenigen Worten rufen wir uns seine Lebens- und Bildungsgeschichte in das Gedächtniß. Er war, der jüngste von drei Brüdern, im Jahre 1701 zu Wahrenbrück bei Dresden geboren, ein Sohn des dortigen Generalacciseeinnehmers August Graun. Seit 1713 Zögling der Kreuzschule zu Dresden, gewann er durch eine schöne, biegsame Singstimme die Zuneigung des dortigen Cantors Johann Zacharias Grundig, der ihm Unterricht im Gesange ertheilte, und des Organisten Pezold, der ihn im Klavierspiele unterwies. Die erste, lebendig-geistige Berührung auf dem Gebiete seiner Kunst scheint er jedoch durch Reinhard Keiser empfangen zu haben, dessen „musikalische Landlust" er damals kennen lernte und so großes Behagen daran fand, daß er diese anmuthigen Gesänge fast durchaus seinem Gedächtnisse einprägte. Und, in der That! wir finden in allen seinen Hervorbringungen eine gleiche Sangbarkeit und Milde als in denen jenes von seiner Zeit hochgefeierten Meisters, nur daß

er diesen an Gründlichkeit tonkünstlerischer Ausbildung bei weitem überragt. Dann, in die Jünglingsjahre eingetreten, widmete er sich mit Ernst der Kunst des Tonsatzes unter Anleitung des Kapellmeisters Schmidt, während er zugleich durch die Opern Lotti's und Heinichens Gelegenheit fand zu neuen Kunstanschauungen. Sein Gönner, der damalige Ceremonienmeister und Hofpoet Johann Ulrich König, empfahl ihn als angenehmen Tenorsänger, nach dem Abgange Hassens, dem braunschweiger Hofe, an dem die Oper damals, nach dem Vorgange Hamburgs, in kräftiger Blüthe stand. Dorthin ging er im Jahre 1725, und da er nicht allein als Sänger, sondern zugleich als Tonsetzer sich auszeichnete, erhielt er, ohne Unterbrechung seiner Thätigkeit in jener ersten Eigenschaft, zugleich die Stelle eines Vicekapellmeisters, die er zehn Jahre, bis 1735, bekleidete, wo er dem Rufe des damaligen Kronprinzen Friedrich von Preußen nach Rheinsberg folgte, zuerst als Kammersänger, dann nach der Thronbesteigung des Prinzen als Kapellmeister. Als solcher brachte er bis zum siebenjährigen Kriege 28 Opern auf die Berliner Opernbühne; der Tod Jesu, das Te Deum sind die Frucht seiner späteren kurzen Lebensdauer seit 1756; denn schon am 8ten August 1759, noch während des Krieges, unterlag er einer Brustentzündung, von seinem großen Könige mehr noch als Sänger denn als Tonschöpfer beklagt; denn obgleich ihn dieser nach Würden zu schätzen wußte, sagte demselben doch Hasse's feuriger Geist mehr zu als Grauns Weichheit und Milde.

Wegen seiner frühesten geistlichen Werke, seiner Motetten, verweisen wir auf die fünf Theile der von Hiller in Partitur herausgegebenen Sammlung vierstimmiger Motetten und Arien (1776—1784), die deren vier mittheilt*). Jene beiden Passionen, deren wir gedachten, entstanden während seines Aufenthaltes zu Braunschweig, also zwischen 1725 und 1735; sie sind demnach um Vieles jünger als die Compositionen Keisers, Händels, Matthesons und Telemanns von Brockes' Passion, gehen aber den reifsten und trefflichsten Werken Händels um mehrere Jahre voran. Welche von beiden Passionen die ältere sei? darüber habe ich keine sichere Nachricht gefunden; ich beginne mit der Betrachtung der an Umfange größeren, in der Anlage des Gedichtes mehr zusammengesetzten, und lasse dann die der kürzeren, in ihrer Einrichtung einfacheren folgen.

Jene größere besteht aus zwei Theilen. Der erste derselben, den wir die Verkündigung nennen möchten, schließt sich, seiner Anlage nach, an die gewöhnlichen Sonntags- und Festmusiken jener Zeit. Um Sprüche der heiligen Schrift, meist aus den Büchern des neuen Testaments, aber auch aus Jesaias gewählt, reihen sich fromme Betrachtungen in Arien und Recitativen, durch einen Choral eingeleitet:

> Kommt her und schaut, kommt, laßt uns doch von Herzen
> Betrachten Christi Leiden, Pein und Schmerzen!
> Er tritt die Kelter Gottes, wie ich meine,
> Wohl recht alleine!

---

*) I. S. 1. Herr ich habe lieb die Stätte deines Hauses rc.
III. S. 2. Lasset uns aufsehen auf Jesum rc. (entlehnt aus Grauns größerer Passion, wo sie mit Instrumentalbegleitung erscheint, die jedoch, mit Ausnahme des oft selbständigen Basses, dem Gesange sich anschließt.)
IV. S. 23. Lasset uns freuen und fröhlich seyn, und Gott die Ehre geben; denn die Hochzeit des Lammes ist kommen.
Ebd. S. 29. Seelig, seelig sind, die zu dem Abendmahle des Lammes berufen sind.

Der erste jener Sprüche:

„Lasset uns aufsehen auf Christum, den Anfänger und Vollender des Glaubens; welcher, da Er wohl hätte mögen Freude haben, wählet er das Kreuz, und achtet der Schande nicht,“

führt uns nun in die Reihe der folgenden Betrachtungen; der letzte: „Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem, und es wird alles vollendet werden, das geschrieben steht von des Menschen Sohne,“ weiset uns hin auf den zweiten Theil, der des Herrn Leiden selbst uns entgegenbringt. Hier erscheint nun der Evangelist zum erstenmale, nicht mit dem biblischen Berichte in seinem ganzen Zusammenhange, sondern mit einzelnen Zeilen, die dessen Hauptpunkte hervorheben, beginnend mit Judas' Verrath und endend mit dem Verscheiden des Herrn am Kreuze. Nur einzelne Worte Christi treten selbständig, in der Fassung der Schrift, aus diesen Bruchstücken hervor; „meine Seele ist betrübt bis an den Tod; mich dürstet; es ist vollbracht!“ Die Einsetzung des Abendmahles, die tröstliche Verheißung an den reuigen Schächer, erscheinen in gereimten Zeilen. In eigenthümlicher Weise ist bei jener die Veranlassung zu einem Duette, dem ersten der beiden dieses zweiten Theiles, gefunden. Der Herr hat gesprochen:

„Dies ist mein Leib, kommt, nehmet, esset,
Trinkt dieses Blut,
Damit ihr meiner nicht vergesset,“

dazwischen ist, nur einstimmig, die 4te Strophe des Abendmahlsliedes „Schmücke dich, o liebe Seele“ erklungen, der Gesang der das Sacrament empfangenden Kirche:

„Ach, wie hungert mein Gemüthe ꝛc.“

und wir haben dann eine trostreiche Betrachtung in einer Arie gehört. Nun treten zwei allegorische Personen auf: Sulamith und „die thörichte Vernunft“ in folgendem Gespräche:

Sulamith. Nun ist mir Jesus stets zur Seiten.
Thörichte Vernunft. Und wo, und wie?
S. In Brod und Wein.
V. Dies scheinet mit sich selbst zu streiten!
S. Soll Jesus mit sich uneins seyn?
V. Der Heiland giebt dir nur ein Zeichen!
S. Ein Testament hat keine Zeichen nicht!
V. So willst du nicht von deinen Worten weichen?
S. Ich glaube was ein Sterbender, noch mehr, was Jesus spricht.
V. Der Leib war ja noch nicht gebrochen, und die Verheißung war noch nicht geschehn!
S. Und doch hat Jesus so gesprochen, der deinen Einwurf längst vorausgesehn!

Duett.

V. Mein armer Geist giebt sich gefangen,
S. Mein froher Geist kann siegend prangen!
V. Mein Grübeln fällt, mein Einwurf bricht,
S. Mein Glaube steht und scheitert nicht!
Ach folge mir!

V. Ich folge dir!

S. } Du mußt } das tolle Denken lassen,
V. } Ich will }

Beide. Und Jesu Wort in Einfalt fassen,

S. Das dir } den Leib im Brod, das Blut im Wein verspricht!
V. Das mir }

Es ist in der That ein karger Nothbehelf für dichterische Erfindungsgabe, die endlich doch nur in lebendigem Gefühle der Bedeutung des dargestellten Gegenstandes wurzeln kann, wenn hier die Lutherische und Zwinglische Ansicht von dem Abendmahle gegeneinandergestellt werden, um nur Gelegenheit zu finden, daß Zwei einen Gesang ausführen können, in Wechsel und Vereinen ihrer Stimmen; einen Gesang, der uns die Schlichtung eines Streites entgegenbringen soll bei einer Feier, wo dieser Streit als geschlichtet vorausgesetzt werden muß, wo alles nur in tiefer Anbetung eines heiligen Geheimnisses sich vereinen kann.

Diesem seltsamen Duette folgt nun im Chore der letzte Schriftspruch des zweiten Theiles (Ebräer **IX. 12**) als Bekräftigung eben für diese Stelle aufgespart:

> „Christus ist durch sein eigen Blut einmal in das Heilige eingegangen und hat eine ewige Erlösung erfunden!"

Von da an erscheint allein noch der Evangelist mit dem reinen Worte der Schrift, und das Folgende stellt nur Wechsel dar zwischen seinem Berichte, den Chorälen der Kirche, und frommen, in Recitative und Arien gefaßten Betrachtungen, deren letzte, dem Schlußchorale vorangehend, als Chorarie sich darstellt:

Durch das Blut erlöste Seelen
Werdet itzo Grabeshöhlen,
Machet euch zu Fels und Stein,
Leget euer Heil hinein,
Salbet ihn mit frommen Zähren;
Sein Tod wird nicht lange währen,
Denn am dritten Morgenschein
Wird er auferstanden seyn!

Was nun die tonkünstlerische Behandlung des Gedichtes betrifft, so konnte bei dessen Schwächen ein Werk ersten Ranges durch sie freilich nicht hervorgehen, doch hat uns der Musiker nicht selten den Dichter vergessen gemacht, ja, er ist selbständig schaffend aufgetreten, wo es ihm vergönnt war. Dreierlei ist es, was wir in dem Ganzen unterscheiden können: den, der Schrift angehörenden Theil desselben in den sogenannten Dictis oder Sprüchen, und in den Bruchstücken der Erzählung des Evangelisten, aus der sich wieder die Reden des Herrn hervorheben; die eingestreuten Strophen aus Kirchenliedern; das von dem Dichter Hinzugethane. Jeder dieser 3 Theile wird auch durch die Behandlung ausgezeichnet. Der Schriftsprüche sind sechs; von ihnen ist nur der erste und der letzte, die wir schon zuvor anführten, als 4stimmiger Chor behandelt, auch zeigen sie ausschließend fugirte Behandlung, mit edler, bedeutungsvoller Führung der Stimmen, zumal der erste, der zu den

besten Sätzen Grauns in dieser Gattung gehört*). Unter den übrigen vier Sprüchen tritt der zweite besonders hervor. Ein Baß, eingeleitet durch ein Vorspiel zweier Fagotte und der Grundstimme und dann ferner durch sie begleitet, ruft die Verkündigung aus:

„Siehe ich komme; im Buche ist von mir geschrieben".

Ein Tenor, durch langgehaltene Töne der Geigen begleitet, tritt ihm fragend entgegen:

„Wer ist der, so von Edom kommt, bespritzt, besudelt, voller Wunden?"

Mit gleicher Begleitung wie anfangs lautet die Antwort: „Ich komme"; sie bleibt auch dieselbe, wenn der Fragende, nicht minder in ähnlicher Art begleitet als zuvor, nun weiter forscht:

„Hat sich mein Heiland eingefunden,
Der die Gerechtigkeit der Seelen lehrt?

und so ferner, bis zuletzt der Fragende, ungewiß wer es sei, der sich zu ihm kehre, seine bangen Zweifel in einer Arie aushaucht.

Die übrigen drei Sprüche sind als Arien für die beiden tieferen Stimmen behandelt, ohne Wiederholung und nur durch den Baß begleitet; eine Behandlung, die wir in dem übrigen Theile des Werkes nicht weiter finden. Der Bericht des Evangelisten stellt ein nur durch die Grundharmonie begleitetes, einfaches Recitativ dar; als Arioso treten aus ihm die wenigen darin vorkommenden Reden Christi hervor, die jedoch keinem besonderen Sänger zugetheilt sind. Eine Begleitung der Geigen ertönt nur zu den Worten der Verheißung an den reuigen Schächer, die wir aber, als von dem Dichter in Reime gefaßt, zwar wohl aus der Schrift herleiten, jedoch nicht zu den aus der Schrift unmittelbar geschöpften Reden rechnen dürfen.

Der Choräle sind neun, die Mehrzahl (7) vierstimmig gesetzt, mit Sorgfalt, würdig und eindringlich, ein wahrer Vorzug dieses Werkes gegen die ähnlichen der drei Hamburger Tonsetzer, Keiser, Mattheson und Telemann. Nur zwei dieser Choräle unterscheiden sich in der Behandlung von den übrigen. Der eine ist mit einem Schriftspruche verbunden, dessen wir eben dieser Verknüpfung wegen zuvor nicht gedacht haben: „Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünden trägt"**), ein Spruch, der von den drei tieferen Stimmen, denen die Begleitung der Geigeninstrumente sich zumeist im Einklange anschließt, in sanftem melodischem Gesange vorgetragen wird. In dessen Ruhepunkte tönt nun die Oberstimme, von drei Hoboen begleitet, das Lied hinein:

„Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd' der Welt,
Erbarm' dich unser!"

Auf ähnliche Weise vernehmen wir die Strophe:

„Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc."

aus Johann Francke's Abendmahlsliede: „Schmücke dich o liebe Seele" in der eben so begleiteten

---

*) Man findet ihn, wie schon angegeben ist (S. 234 in der Anmerkung), in dem 3ten Theile der Hillerschen Motettensammlung.

**) S. Beispiel 69.

Oberstimme zwischen den Einsetzungsworten des Abendmahls, die eine Baßstimme uns hören läßt, der die Geigen in selbständigen kurzen Sätzen sich gesellen.

Außer diesen neun gesungenen Chorälen erscheint noch eine zehnte Kirchenmelodie zu einer kurzen Tenorarie, nur in einem begleitenden Blasinstrumente; mit jener zarten, frommen Beziehung, wie sie bei den ernster gesinnten Tonmeistern auch dieses Zeitraums uns noch oft begegnet. Der Bericht des Evangelisten von dem schweren Kampfe des Herrn auf dem Ölberge hat mit dessen Worten geschlossen: „meine Seele ist betrübt bis in den Tod"; an diese reiht sich jene Tenorarie:

Bis in den Tod ist Jesus' Geist betrübet*),
Weil Sünde, Tod und Höllengluth
Auf ihm, als unserm Opfer ruht;
Ach! wie hat uns der Heiland nicht geliebet,
Wer aber ist von uns, der rechte Buße übet?

Diese Arie wird in Achteln von den Geigen einfach harmonisch begleitet; ihnen aber vereint sich, ehe noch die Singstimme begonnen hat, ein großes Hoboe mit der Weise des Liedes:

Jesu, meines Lebens Leben,
Jesu, meines Todes Tod,
Der du dich für mich gegeben
In die tiefste Seelennoth,
In das äußerste Verderben,
Nur daß ich nicht möchte sterben;
Tausend, tausendmal sei dir
Liebster Jesu, Dank dafür!

Wir hören diese Worte nicht, aber die sanften Klänge der Melodie rufen sie in unser Gedächtniß, wir empfinden sie als die Antwort einer frommen Seele auf die Frage, mit welcher der so begleitete Gesang schließt.

Das von dem Dichter Hinzugethane erscheint, als fromme Betrachtung, ausschließend im Einzelgesange, mit Ausnahme des 4stimmigen Schlußchors; Alles in der Form von begleiteten und unbegleiteten Recitativen und Arien, denn auch jener Chor stellt, wie bereits angeführt worden, nur eine Chorarie dar, ist also von der Behandlung der Schriftsprüche und Kirchenlieder wesentlich unterschieden. Von sechzehn Arien, die das Ganze enthält, hat die Mehrzahl, ihrer zwölf, die damals allgemein in der Oper beliebt gewordene Form der Theilung in zwei Sätze, deren erster nach dem zweiten entweder ganz oder von einer bezeichneten Stelle an wiederholt wird. Als concertirende Instrumente erscheinen dabei eine kleine Geige (Violino piccolo) und ein Violoncell, Flöte, Hoboe, Fagott, zwei Hörner; die Mehrzahl derselben, namentlich ein großes Hoboe, treten auch als begleitende auf. Es ist nichts versäumt, um diesen Theil des Ganzen auf das Mannichfaltigste zu schmücken und ihn dadurch auszuzeichnen. Auch ein zweites Duett erscheint nach des Herrn tröstlicher Verheißung an

* S. Beispiel 70.

den reuigen Schächer, glücklicher eingeführt als das erste; es reiht sich unmittelbar an jene Trostesworte, mit denen von zwei weiblichen Stimmen, die hier eingeführt werden ohne allegorische Benennungen, die höhere von der tieferen auf die Frage beruhigt wird, ob sie auch ihr wohl bei ihrem letzten Kampfe ertönen würden.

Das ganze Werk, ungeachtet der Mängel der Dichtung, macht einen würdigen, harmonischen Eindruck, den man der sinnigen Behandlung des Tonmeisters allein zu danken hat. Dadurch, daß er die einzelnen Bestandtheile desselben so bestimmt auseinandergehalten hat, tritt das Wichtigere unmittelbar mit Bedeutung hervor; auch das Geringere, wo nur irgend Veranlassung zu gefühlvollem Gesange gegeben war, wird dadurch eindringlich, mindestens erscheint es mannichfaltig durch den ihm geliehenen Schmuck selbständig mitwirkender Instrumente. Die Richtung auf musikalische Malerei macht sich nirgend hier geltend, das Mächtige, Starke tritt an keiner Stelle hervor; dagegen waltet über dem Ganzen der Zauber der Melodie Keisers, getragen von einer tüchtigen musikalischen Bildung, gehoben durch sorgfältigere Ausführung als wir sie bei jenem fruchtbaren, flüchtig arbeitenden, sinnlich genußsüchtigen Meister finden.

Die zweite, von Graun zu Braunschweig gesetzte Passion ist, ihrer einfachen Anlage nach, mit wenigen Worten zu beschreiben. Ihren Kern bildet eine Reihe von Schriftsprüchen aus dem 53sten Capitel des Propheten Jesaias, welche insgesammt als 4stimmige, fugirte Chöre behandelt sind; an sie schließen sich 4stimmige Choräle, einzelne Strophen aus Kirchenliedern; die dazwischen eingewobenen frommen Betrachtungen erscheinen, wie bei der größeren, eben besprochenen Passion, in der Form von einfachen und begleiteten Recitativen, Arien und einem Duett. Auch hier finden wir die Vereinigung eines Schriftspruches — des einzigen aus dem neuen Testamente, der uns hier begegnet — mit der Strophe eines Kirchenliedes; nur bilden hier, obgleich die Choralmelodie, eben wie in der größeren Passion, nicht als fester Gesang in strengerem Sinne erscheint, und eben wie dort begleitet, nur bei den einzelnen Ruhepunkten des gesungenen Schriftspruches zwischen denselben hineintönt, die drei tieferen Stimmen, von denen dieser vorgetragen wird, bei aller Sangbarkeit doch ein kunstreicheres Gewebe und zeigen die gewählte Form der Behandlung reicher und feiner ausgebildet, daher denn wohl diese Passion um einige Jahre später entstanden seyn mag als jene erste, die von ihr durch Anmuth der Melodie wohl noch übertroffen wird. Der Spruch, dessen wir gedachten, findet sich im 14ten Verse des 10ten Capitels im Hebräerbriefe:

„Christus hat mit seinem Opfer in Ewigkeit vollendet die geheiliget werden"*),

und dazu erklingt die erste Strophe des Liedes:

Nun giebt mein Jesus gute Nacht,
Nun ist sein Leiden vollenbracht,
Nun hat er seiner Seelen Pfand
Gegeben in des Vaters Hand.

Auch hier ist der dem letzten Chorale: „O Traurigkeit, o Herzeleid" vorangehende 4stimmige Schlußgesang als Chorarie behandelt:

*) S. Beispiel 71.

Zu meinem Heil, zur Glaubensstärke
Zielt meines Jesu Tod und Grab,
O welche treue Liebe! ab.
Und da ich diesen Vortheil merke,
Will sich mein dankbar Herz gewöhnen
Zu wahrer Buß' und Freudenthränen.

Die übrigens wohlgemeinte Poesie ist, wie man aus der mitgetheilten Probe sieht, geringhaltig, allein sie wird durch die Töne unseres Meisters gehoben und getragen.

Graun, gleich Keiser, nur neben seiner dem musikalischen Drama gewidmeten Berufsthätigkeit für die Kirche schaffend, und in bedeutenderem Umfange durch die eben besprochenen Werke allein, können wir als den Gipfelpunkt der durch Keiser angebahnten Richtung geistlichen Kunstgesanges bezeichnen. Sie erscheint bei ihm in gleicher Milde und Anmuth, jedoch nicht allein reiner und geläuterter, sondern auch gründlicher und gediegener. Ähnliches in dieser Weise hat wohl Mancher nach ihm geleistet, Besseres Keiner.

Gottfried Heinrich Stölzel.

Neben den von uns besprochenen kirchlichen Tonsetzern der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, die zugleich für die Oper thätig waren, ragt noch Gottfried Heinrich Stölzel hervor, den wir nicht übergehen dürfen. Was wir von seinen Lebensumständen wissen, beruht zum größesten Theile auf seiner eigenen Erzählung, die er Mattheson für dessen Ehrenpforte (1740) einsandte, und wir folgen dieser als der sichersten Quelle, so weit sie uns leitet, das Übrige aus andern Nachrichten ergänzend.

Stölzel wurde am 13ten Janur 1690 zu Grünstädtel im Chursächsischen Erzgebirge geboren. Sein Vater war dortiger Organist, Schüler des Fürstlich Sächsischen Hoforganisten Moritz Edelmann zu Halle. Frühe schon wurde er zum Clavierspiele und Singen angehalten und daneben durch einen Hauslehrer unterrichtet; mit etwa 13 Jahren, also um 1703, sandte ihn sein Vater auf das Lyceum zu Schneeberg, wo ihn der Cantor Christian Umlauf, ein Schüler Kuhnau's, „im Generalbaß und Zusammensetzung des Concents" unterwies. „Doch (schreibt er selber an Mattheson) wurde zu meinem Glücke dieses letztere nur so weit getrieben, daß mir Raum blieb, durch das schwarze Notengewölke ungehindert nach der Sonne der Melodie blicken zu können." Nach einigen Jahren vertauschte er die bisher besuchte Lehranstalt mit dem Gräflich Reußischen Gesammtgymnasium zu Gera, „woselbst (rühmt er) mir ratione des gräflichen Hofes ein weit besserer Geschmack, als ich bisher gewohnt war, in die Sinne fiel." Er fand nämlich Behagen an den Sätzen des dortigen Kapelldirectors Emanuel Kegel, und suchte „seine Gedanken auf solchen Schlag einzurichten," gewann damit Beifall, führte noch als Gymnasiast öffentlich Musiken auf, wurde aber, wiewohl umsonst, von Lehrern und Vorgesetzten dringend von der Tonkunst abgemahnt. Im Jahre 1707 bezog er die Hochschule zu Leipzig, und da in dieser Stadt eben damals die eine Weile geschlossen gewesene Opernbühne wieder geöffnet wurde, fand er durch fleißigen Besuch derselben Gelegenheit, seiner Lieblingsneigung nachzugehen.

Hier gewann er die Gunst des Musikdirectors an der neuen Kirche, Melchior Hofmann. Er war diesem bei Gelegenheit der Probe seiner Oper Acontius und Cydippe dadurch bekannt geworden, daß er eine fehlende Mittelstimme sofort ergänzt hatte, und wurde nunmehr von ihm aufgefordert, sich in der Setzkunst ferner fleißig zu üben. Seine ersten größeren Versuche führte Hofmann als von ihm selber herrührende auf, theils in der Kirche, theils dem durch ihn gegründeten collegium musicum, bis endlich Stölzel, von ihm als selbständig erklärt, fortan in eigenem Namen auftrat. Von Leipzig wanderte nun dieser nach Schlesien, wo er 2 Jahre lang in Breslau verweilte, durch Unterrichtgeben in der Tonkunst seinen Lebensunterhalt erwarb, eine Serenate auf die Krönung Kaiser Carl des Sechsten und ein selbst gedichtetes Drama, Narcissus, in Musik setzte. Wir finden ihn dann zu Halle, wo er auf Veranlassung des Capellmeisters Theile eine Oper, Valeria, für die Naumburger Messe arbeitet; in Gera, wo er im Auftrage des Grafen Reuß (1712) die Oper „Rosen und Dornen der Liebe" aufführt; zu Naumburg, wo um 1713 zwei andere Opern von ihm die Bühne betreten. Er besucht dann Italien, damals nun allgemein als hohe Schule der Tonkunst geltend, wendet sich von da über Inspruck nach Prag, wo er fast drei Jahre verweilt und der Gunst mehrer vornehmen Gönner und Freunde der Tonkunst genießt, Antons von Adlersfeld, des Grafen Logi, des Freiherrn von Hartig, die wir auch in den Berichten anderer Tonkünstler höchlich gerühmt finden. Hier setzt er außer mehren Opern und vielen Instrumentalsachen auch Messen, deutsche, lateinische, italienische Oratorien. Von dort ruft ihn, den bisher auf fremdem Gebiete Beschäftigten, um 1717 das zweite Jubelfest der Reformation ab; er feiert es zu Bayreuth, wo er die kirchliche Musik dazu anfertigt. Im folgenden Jahre (1718) wird er als Capellmeister an den Gräflich Reußischen Hof zu Gera berufen, und dort vermählt er sich am 25sten Mai des folgenden Jahres (1719) mit der ältesten Tochter des Diaconus Magister Johann Knauer zu Schleitz, Christiane Dorothee; eine Ehe, in der ihm 9 Söhne und eine Tochter geboren wurden, welche, neben sechsen jener, um 1740 sich noch am Leben befand. Eine bleibende Stätte erhielt er endlich zu Gotha, wo ihm Herzog Friedrich der Zweite (1719) das Amt seines Hofcapellmeisters mit einem Gehalte von 700 Kaisergulden und dem Range eines fürstlichen Secretarius übertrug; ein Dienstverhältniß, in welchem er auch nach dem (am 23sten März 1739 erfolgten) Ableben seines Beschützers durch dessen Nachfolger, Herzog Friedrich den Dritten, bestätigt wurde. Er überlebte den Tod jenes seines ersten Dienstherrn nur um Weniges länger als 10 Jahre; am 27sten November 1749 schied er aus dem Leben, 59 Jahre, 11 Monate und 14 Tage alt, in den letzten Jahren krank, schwachsinnig, ja, verstandeszerrüttet. Freunden soll er in lichten Stunden das Geständniß abgelegt haben, die Ausarbeitung eines seiner letzten Kirchenjahrgänge habe seine Geisteskräfte aufgerieben, er habe dort unternommen, Chöre, Arien, Recitative durchweg vierstimmig zu setzen; eine Äußerung, die wir, in der Allgemeinheit, wie sie uns hinterbracht ist, auf sich beruhen lassen, obgleich in seinen geistlichen Cantaten 4stimmige Recitative nicht selten sind.

Gerber*) nennt an geistlichen Werken unseres Meisters acht Doppeljahrgänge für den Haupt- und Nachmittags-Gottesdienst jedes Sonn- und Festtages; 14 Passions- und Weihnachtsmusiken; er lobt seine concertirenden Arien, und namentlich die Vortrefflichkeit seiner Recitative, wie er denn 1739 auch eine Abhandlung vom Recitative schrieb, deren Herausgabe jedoch nicht zu Stande kam.

---

*) A. L. II. Col. 589. 590.

In neuerer Zeit ist, meines Wissens, von Stölzel nichts gedruckt als seine vortreffliche, bei aller kunstvollen Arbeit doch wohlklingende und harmoniereiche canonische Messe, und unter dem Titel: „Siona“ 20 Fugen und Fugetten, durch Hans Georg Nägeli zu Zürich herausgegeben; Gesänge, denen die Instrumentalbegleitung im Clavierauszuge mitgegeben ist und die in durchaus 4stimmig gesetzten Schriftsprüchen bestehen, mit denen die meisten seiner Kirchencantaten anzuheben pflegen.

Ohnfehlbar die vollständigste Sammlung Stölzelscher Werke besitzt gegenwärtig die königliche Bibliothek zu Berlin. Sie hat dieselbe mit der bekannten Georg Pölchauschen Sammlung überkommen, in sechs starken Foliobänden vollständiger, in sehr wenigen Fällen lückenhafter Partituren. Den meisten der darin enthaltenen Kirchencantaten sind auch die dazu gedruckten Texte beigeheftet, die, wie daraus zu ersehen ist, an den Kirchthüren (für 6 Pf. und 1 gGr.) verkauft wurden. Die meisten derselben haben den Tonsetzer selbst zum Urheber, einige auch den M. Johann Knauer, seinen Schwäher. Einigen der Partituren findet sich auch eine Jahrzahl beigefügt.

Diese Kirchencantaten sind im Ganzen nach einem gleichen Zuschnitte eingerichtet. Ein Schriftspruch beginnt, meist vierstimmig gesetzt und mit Instrumenten begleitet; oft nur Geigen, denen aber auch Hoboen, Hautbois d'amour und bis vier Trompeten und Pauken, je nach der Bestimmung einer jeden Cantate hinzutreten. Nur selten finden wir diese Schriftsprüche einstimmig behandelt; in den meisten derselben erscheint dann und wann nur fugirte Behandlung, andere sind sorgfältiger und mit besonderer Liebe ausgeführt, und eben solche hat Nägeli, was man ihm danken muß, zur Herausgabe gewählt. Dem Schriftspruche folgen nun Betrachtungen und lyrische Ergüsse in der Form meist begleiteter Recitative, Arien, Duetten, zuweilen mit concertirenden Instrumenten; ein vierstimmiger Choral macht den Beschluß. Er ist in der Regel einfach genug behandelt, daß die Gemeine mit einstimmen könnte, doch wird dies gewöhnlich (wie bei Telemann und Keiser) die hohe, für die Mehrheit der Kirchfahrt unbequeme Lage des Satzes verhindert haben. Entweder hat also der Organist nach dem Beschlusse der Cantate in einen angemeßneren Umfang eingelenkt zu einer folgenden Strophe desselben Liedes, oder die Gemeine hat ein anderes, ihr vorgeschriebenes Lied angestimmt. Bei den mehrsten Cantaten ist nicht besonders vorgeschrieben, daß die in denselben angewendeten Instrumente auch den Schlußchoral begleiten sollen, was wir jedoch voraussetzen müssen; in Festgesängen findet sich dabei wohl eine selbständige Instrumentalbegleitung. So schließt die Cantate für Mariä Verkündigung (fürchte dich nicht Maria ꝛc.) mit dem Liede: „Freu dich du werthe Christenheit“, das aber nicht J. Eccards Singweise hat, sondern die des Liedes: „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit“, und diesem ist eine einfache, wie es scheint Geigen- und Hoboenbegleitung mitgegeben; eine ganz gleiche gesellt sich in der Cantate auf das Michaelisfest der 3ten Strophe von Luthers „Ein' feste Burg“ (und wenn die Welt voll Teufel wär) ꝛc., die mit der bekannten Weise des Liedes nur durchweg im 3/2-Takt erscheint. Reicher, wenn auch nur einfach, ist die Begleitung der Schlußstrophe der Ostercantate: „Nun Dank sei Gott, der uns den Sieg ꝛc.“ von zwei Hörnern, vier Trompeten und Pauken; der Schlußchoral der Himmelfahrtscantate: „Auf Christi Himmelfahrt allein“ hat eine wesentliche Begleitung von zwei Trompeten, die Zeile um Zeile — in dem dreizeiligen Abgesange nur zu der letzten — dem Gesange hinzutritt; eine Pfingstcantate endet mit einigen Zeilen des „Herr Gott dich loben wir“, die durch Hoboen, Geigen und einen obligaten Clarin begleitet werden, der von Zeit zu Zeit mit zierlichen Figurationen sich dazu hören läßt u. s. w. Erscheint ein Choral-

vers in der Mitte einer solchen Cantate (was höchst selten vorkommt), so werden seine einzelnen Zeilen wohl durch recitativische Betrachtungen unterbrochen; auch finden wir zuweilen dem Anfangsspruche einen bezüglichen vierstimmigen Choralvers eingewoben, wie z. B. in einer Weihnachtsmusik dem Lobliede der Engel: „Ehre sei Gott in der Höhe" die erste Strophe des Liedes: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr". Öfter noch geschieht es, daß eine einzelne Liedzeile, meist nur einstimmig, mit ihrer gewöhnlichen Melodie den Anfangsspruch einleitet, ohne daß der übrige Theil der Strophe oder Singweise nachfolgt. So hören wir nach der Zeile: „Biß willkommen du werther Gast" den Spruch: Er kam in sein Eigenthum und seine Diener nahmen ihn nicht auf; hinter der Anfangszeile des Liedes: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" den gleich anhebenden Psalm; nach „Nun danket alle Gott": Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich; nach der Zeile: „Lebt Christus, was bin ich betrübt" das tröstliche „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt;" hinter: „Wo bist du Sonne blieben" ertönt sogleich: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden und die Sonne hat sich geneiget." Am Feste der Heimsuchung Mariä beginnt die Zeile: „Lobt ihn mit Herz und Munde" und der Chor fährt fort: „Werdet voll Geistes, redet mit einander von Psalmen und Lobgesängen und geistlichen, lieblichen Liedern;" nach dem Anfange: „Schreib' meinen Nam' aufs beste ins Buch des Lebens ein", am Feste Johannes des Täufers, vernehmen wir: „Freuet euch, daß eure Namen im Himmel geschrieben sind"; die Zeile: „Was Gott thut, das ist wohlgethan" leitet den Chor ein: „Siehe, hier bin ich, er mache es mit mir wie es ihm wohlgefällt rc.", und so begegnet uns Ähnliches in andern Fällen. Diese Form, den Anfangsspruch durch eine einzelne Liedzeile zu verkünden, findet bei einigen Cantaten sich noch erweitert. Der so eingeleitete, beginnende Chor ist kunstreicher, bedeutsamer ausgestaltet, doch, wie in allen solchen Fällen, ohne tonkünstlerische Beziehung auf die Weise der anhebenden Liedzeile; dagegen tritt nun in der Mitte des Ganzen die vollständige Strophe und Melodie jenes einleitenden Liedes ein, ohne selbständige Begleitung; um sie reihen sich Recitativ, Arie, ein Duett, seltener deren zwei, eines oder das andere durch selbständig mitwirkende Instrumente begleitet, und zuletzt führt ein Recitativ wieder in den Anfangsspruch hinüber, doch so, daß die ihm vorangegangne Liedzeile nicht wiederholt wird. Zuweilen ist dieses hinüberleitende Schlußrecitativ ein vierstimmiges, dergleichen auch wohl, wenn ein Choral am Ende des Ganzen steht, diesem vorangehen; auch sind die Fälle nicht eben selten, daß der Meister seine Recitative vierstimmig schließt. Weniger oft kommt es vor, daß der Anfangssatz, als Arie behandelt, nur den allgemeinen Inhalt eines Spruches in gebundener Rede enthält, ohne ihn selber voranzustellen, und daß die Cantate alsdann nur Arie, Recitativ, Duett, Schlußchoral giebt; eben so geschieht es seltener, daß sie allein aus einer Reihe eng mit einander verbundener Chorsätze über Texte in gebundener Rede besteht, wenn nicht dergleichen vielleicht aus anderen, größeren Werken des Meisters entlehnt sind. Auch Sätze mit obligater Orgel kommen vor.

Diese Kirchencantaten Stölzels in der Berliner Sammlung bilden zwei vollständige Jahrgänge; es sind ihrer 104, viele doppelt (für den Vormittags- und Nachmittagsgottesdienst) und dann nur als eine gerechnet. Zwei, von des Tonsetzers eigener Hand, sind flüchtige, schwer lesbare Entwürfe, zuweilen selbst ohne Unterlegung des Textes, dessen Beifügung der Meister wohl erst für die Reinschrift aus dem Manuscripte der auch von ihm herrührenden Dichtung sich vorbehalten hatte.

Wir gedenken nur vorübergehend der anderen in den eben besprochenen Bänden enthaltenen Tonsätze Stölzels. Sechs Cantaten für Geburtsfeste Herzogs Friedrich von Gotha (fünf zu 4, eine

zu 5 Singstimmen) werden, bis auf eine, durch einen Choral geschlossen, sind also selten ohne fromme Beziehung. Die Stellung des Chores, der Arie, des Recitativs ist hier nicht, wie in den Kirchencantaten, an eine gewisse Regel gebunden. In freiem Wechsel erscheinen fugirte und arienhafte Chöre; die Instrumentalbegleitung ist voller und reicher, bei den Chorälen auch meist eine selbständige von Blechinstrumenten, die Zeile um Zeile sich dem Gesange anschließen. Eine Serenate — zum Schlusse festlicher Mahle bei feierlichen Veranlassungen aufgeführte Musik — von des Meisters eigner Hand: „Seid willkommen schöne Stunden" ist leicht, melodisch, gefällig, die wenigen Chöre zu Anfange durchaus arienhaft. Zum Schlusse erscheint eine Instrumental-Gique, durch frisch eingreifende Töne wesentlich mitwirkender hoher Hörner belebt. Zwei Messen (Kyrie und Gloria) mit deutschem und zwei andere dergleichen mit lateinischem Texte scheinen während des Meisters Aufenthalte zu Prag entstanden zu seyn.

Um Vieles wichtiger sind die Passionsmusiken Stölzels, bei denen wir länger zu verweilen haben. Von der großen Anzahl, die er nach Gerbers Berichte gesetzt haben soll, liegen uns nur drei vor. Die eine, am Schlusse des dritten Bandes der Cantaten eingeheftete, beginnt mit Paul Gerhards Passionsliede: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld rc.", dem, wie gewöhnlich, die alte Weise des Psalmliedes: „An Wasserflüssen Babylon" sich angepaßt findet. Ein freies Geigenvorspiel leitet es ein und schließt sich an den Gesang sodann als einfache Begleitung. Diesem etwas reicher geschmückten Eingangschorale folgen dann eine Reihe von Betrachtungen des Leidens Christi, lyrische Ergüsse u. dgl. in der Form von Recitativen und Arien, die hier die vorwaltende ist; einfache Choräle sind hindurchgewoben, und erst gegen das Ende erscheint ein einziger figurirter Chor: „Jesus stirbt rc." Eine zweite Passion führt den Titel: „Jesus, als der für das verlorene Schäflein leidende und sterbende gute Hirte; am heiligen Charfreitage 1727 in hochfürstlicher Schloßkirche zum Friedenstein musikalisch aufgeführt, und in gebundenen und harmonischen Zeilen abgefasset von Gottfried Heinrich Stölzeln, F. S. Capellmeister." Dichter, Sänger und Setzer vereinigen sich also hier bei dem Meister. Er hat das Ganze in vier Abtheilungen gesondert, wie es scheint nur für die Bequemlichkeit der Aufführung, um Tonmassen von ungefähr gleichem Umfange zu gewinnen; denn die mannichfachen Beziehungen, unter denen ihm das verlorene Schäflein erscheint, gewähren keinen ausreichenden Theilungsgrund. Jesus, der gute Hirte, bildet den Mittelpunkt, zur Seite stehen ihm das Gesetz und das Evangelium, gegenüber das verlorne, demüthige, bewegte, reuige, bußfertige, erschrockene, dankbare, wehmüthige, glaubende, getröstete Schäflein. Die verknüpfende biblische Erzählung, in gebundene Rede gebracht, ist dem Evangelisten zugetheilt. Nur Wechsel von Recitativen und Arien, mit eingestreuten, einfach gesetzten und begleiteten Chorälen erscheint hier, kein Duett; nur ein einziger figurirter Chor, gleichwie bei der zuvor beschriebenen Passion, ertönt bei Christi Tode, hier zu fünf Stimmen: „Ihr Himmel klagt, ihr Wolken gießet Thränen rc.", und vor dem Schlußchorale eine Arie des getrösteten Schäfleins mit antwortendem, arienhaftem, gedämpften Lautes dem Gesange echoartig nachhallendem Chore. Die dritte dieser Passionsmusiken rührt aus dem nachgelassenen Besitze Ph. E. Bachs an Tonwerken her; sie ist bezeichnet als „die letzte und neueste des seel. Capellmeisters Stölzel." Sie wird durch sechs Betrachtungen in Recitativen, Arien, Duetten rc. gebildet, deren jede durch einen einfach gesetzten Choral eingeleitet und beschlossen wird. Es mangeln diesen Betrachtungen zwar besondere Überschriften; in Vergleichung mit andern gleichzei-

tigen, die dergleichen haben, könnte man sie aber dahin ergänzen: 1) Jesus auf Gethsemane; 2) Judas' Verrath; 3) Petrus' Verleugnung; 4) Jesus vor Pilatus; 5) Christus am Kreuze; 6) Jesu Tod und Begräbniß. Hier nicht minder wie bei den andern beiden Passionen, tritt nur ein einziger figurirter Chor ein, bei Jesu Tode, in der 6ten Betrachtung, von lebhaft leidenschaftlichem Ausdrucke:

O, ein großer Todesfall,
Jesus höret auf zu leben!
Zittre, ganzer Erdenball,
Berstet auf, ihr Felsenklüfte,
Öffnet euch, ihr Todtengrüfte,
Unter einem Donnerknall,
Weit und breit, ja überall
Todesboten abzugeben!

Nur von einer dieser Passionen wissen wir mit Bestimmtheit, daß auch deren Gedicht von dem Meister herrühre, aber die so ganz ähnliche Anlage der andern beiden unterstützt die Vermuthung, daß bei ihnen Dichter und Tonsetzer nicht minder nur Einer gewesen, wie ja bei vielen Kirchenmusiken Stölzels. Die älteste unter ihnen wird jene mit der Jahrzahl 1727 bezeichnete seyn, auch darum schon, weil sie durch Einführung des Evangelisten, freilich nur in Brockes' Manier, an der älteren Form jener Musiken noch einigermaaßen festhält und mit ihr das immer mehr beliebt werdende Allegorische verknüpft; die neueste ist urkundlich die zuletzt erwähnte, und zwischen beiden steht die zuerst gedachte, mit dem Chorale: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" anhebende. Binnen eines Zeitraums von mindestens zwanzig Jahren hatte sich also die Ansicht des Meisters von dieser Gattung kirchlichen Kunstgesanges im Wesentlichen nicht verändert, sie war dieselbe, grüblerisch-empfindsame geblieben. Aus diesem Vertiefen in Empfindungen und Betrachtungen erwächst aber nur ein bleiches, mittelbares Bild des Empfundenen, des Betrachteten, wenn überhaupt dabei von einem Bilde die Rede seyn kann; denn das daneben gestellte Allegorische bleibt allezeit ein karger Ersatz für die großartige Gegenwärtigkeit und Anschaulichkeit der Handlung, die in den, der Form des älteren Vortrages der Leidensgeschichte sich anschließenden Passionsmusiken aus dem einfachen evangelischen Berichte uns entgegentritt. Bei vielen Vorzügen des Einzelnen, namentlich größerer Gedrungenheit und Sorgfalt in der Ausgestaltung als bei dem schnell und leicht hinwerfenden Telemann, würde doch kaum eine dieser Musiken jetzt noch unsere Aufmerksamkeit dauernd festhalten können. Um Vieles frischer sind Stölzels Kirchencantaten. In den Schriftsprüchen, womit er sie eröffnet, der eigenthümlichen Beziehung, in die er dort das Kirchenlied und Schriftwort bringt, schließt er sich an Hammerschmidt, Ahle, Briegel und andere vorzügliche Meister des 17ten Jahrhunderts, welche dadurch das Aufgehen des Kunstgesanges der evangelischen Kirche in die überhand nehmenden rein welschen Formen abwehrten. Es ist aber bei ihm kein bloßes Nachtreten, es ist ein wirkliches, geistreiches Fortbilden. Zum Theil erinnert es an jene Sitte der älteren Kirche, daß der Liturg einen heiligen Gesang mit seinen ersten Worten anstimmt (intonirt), wo ihm dann der Chor nachfolgt; allein das Verhältniß gestaltet sich hier auf andere und neue Weise. Der Sängerchor erscheint anstimmend zugleich und antwortend, die Gemeine vertretend, darauf zu ihr redend, ihr entgegnend. Das geistliche Lied, dasjenige, womit die evange-

lische Gemeine selbstthätig eintritt in den Gottesdienst, ertönt zuerst, und in ihm das aus dem reichen Quelle der Offenbarung in der Schrift Abgeleitete, aus innerer lebendiger Erfahrung derselben Hervorgegangene; mit ihm vertritt der Sängerchor die Gemeine, setzt ihm aber sogleich das Ursprüngliche, das Schriftwort selbst, entgegen, einstimmend, bekräftigend, verkündend. Das Eine wie das Andere tritt mit so großer Klarheit und Bestimmtheit hervor, in der Erfindung so anmuthig, in der Ausführung so gediegen, daß es ungemein anregend und erfrischend ist, und auch in unserer Zeit, wenn erst wiederum allgemeiner bekannt, seine Wirkung ohnfehlbar bewähren wird. Gewiß war es ein richtiger Takt des neueren Herausgebers, der Stöltzel wieder unter uns einzuführen gedachte, mit den Schriftsprüchen seiner Cantaten den Anfang zu machen; es war aber wohl nur sein einseitiges Vorurtheil gegen den Choral, der ihn den besonderen Werth derjenigen, die durch einen solchen angestimmt werden, übersehen ließ. Er theilte darin ganz die Ansichten Matthesons, so wenig er ihm sonst sinnes- und geistesverwandt war; ja, wenn wir auf diese, wie wir am Schlusse dieses Buches zu thun gedenken, näher eingehen, werden wir glauben, den Kunstrichter unserer Tage in einer um zwei Menschenalter früheren Sprache reden zu hören. Nur ein Beispiel eines dergleichen intonirten Schriftspruches finden wir in seiner Siona*), und auch nicht einmal in seiner ursprünglichen Gestalt. Denn bei Stöltzel geschieht das Anstimmen jederzeit durch eine einzelne, namentlich die höchste Stimme, mit Ausnahme eines einzelnen Falles, wo die Liedesworte selbst die Vollstimmigkeit zu gebieten schienen**); Nägeli hat aber — wahrscheinlich um das Gepräge des Chores durchgehends zu erhalten — die drei übrigen Stimmen hinzugesetzt, aus einer hier offenbar ganz untergeordneten, ihm jedoch überwiegenden Stylrücksicht. Wir wollen mit ihm, dessen Mund nunmehr verstummt ist, nicht ferner rechten und ihm für das Mitgetheilte dankbar seyn, wiewohl wir uns veranlaßt finden müssen, das von ihm Versäumte nachzuholen, um den Meister eben von der Seite kennen zu lehren, wo die Gegenwart fortbildend sich ihm anschließen, ein lebendigeres Verhältniß des Gemeine- und Kunstgesanges wiederum anbahnen könnte***).

Als um den Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts der liedhaft-strophische Gesang durch die Oper, worin er geraume Zeit eine bedeutende Stelle einnahm, einen wärmeren Ton, einen eigenthümlichen Reiz gewann, durfte er in dieser erneuten, allgemein beliebt gewordenen Gestalt als der angemessenste Schmuck der um eben diese Zeit und zumal um den Beginn des folgenden Jahrhunderts erneuten geistlichen Dichtung gelten, einer Frucht der damals sich anbahnenden und ausbildenden Ansicht kirchlicher Lehre und kirchlichen Lebens. So geschahe es denn, daß er von jenem fremden Gebiete aus, in der Abwandlung, die er dort erfahren, sich einbürgerte in den kirchlichen Gemeinegesang, dem er, weil in allgemeineren, ursprünglicheren Beziehungen von Anbeginn ihm angehörig, in dieser besonderen nun um so leichter eigen werden konnte. Nicht minder waren aber die dem

*) Schreib' meinen Nam' aufs beste ins Buch des Lebens ein ꝛc.

**) Nun danket alle Gott ꝛc.

***) S. Beispiel 72. 73. zwei durch Choralzeilen eingeleitete Sätze Stöltzels über Schriftworte.

Bühnengesange ursprünglich eignenden Formen in dem kirchlichen Kunstgesange heimisch geworden; beide Gebiete, anscheinend die einander fremdesten, die Bühne und die Kirche, in doppelter Weise also einander näher getreten. Nun überwuchs aber der Bühnengesang jene einfachere Form des Liedhaft-Strophischen, jemehr die Musik als selbständige Kunst neben der Poesie sich ausbildete, nicht mehr dahin trachtend, ihr zu verschmelzen, sondern im Wettlaufe sie zu überholen. Nothwendig lenkte dieser Wettstreit die Aufmerksamkeit stets mehr auf das Einzelne, damit die Dichtkunst nicht allein es sei, die das Mannichfaltige leiste, während die Tonkunst sich damit zu begnügen habe, nur die allgemeine Färbung kräftiger, eindringlicher hervortreten zu lassen; ein Verhältniß, das aus der Natur des liedhaft-strophischen Gesanges zwar sich ergab, ohne jedoch die Tonkunst dem Gedichte dienstbar zu machen, noch sie an der Entfaltung ihrer eigenthümlichen Vorzüge wesentlich zu hindern. So mußte denn aus solchem Wetteifer allgemach die Ansicht erwachsen, die jene einfachere Form auf der Seite der Tonkunst auch für die unbedingt geringere achtete, ja, endlich zu der Einseitigkeit sich ausbildete, sie überall nicht mehr als zur Kunst gehörig anerkennen zu wollen.

Der erste Keim jener Geringhaltung ist wohl schon in jener älteren Ansicht zu finden, der nur der Setzer (symphonetes) nicht der Sänger (phonascus) für einen Künstler galt. Diese wich früherhin dem mächtigen Einflusse, den das Liedhafte durch den von der Kirchenverbesserung geschaffenen geistlichen Gemeinegesang gewann, sie wich zumal den Schöpfungen Eccards und seiner Schule, in denen die Kunst des Setzers die volle Bedeutung der Gabe des Sängers enthüllte, Sänger und Setzer endlich in der auf höhere Stufe erhobenen Liedform wunderbar verschmolz. Als die neuen um den Beginn des 17ten Jahrhunderts in Italien aufkommenden Gesangsformen zumal durch Schütz in Deutschland zu wurzeln beginnen, spricht dieser abermals eine ähnliche Ansicht aus: zuerst leise und schüchtern, ja, er preist mit Wärme noch die Herrlichkeit des alten geistlichen Liedergesanges, wie es auch später von Anderen immer geschieht, bei allem sonstigen Wechsel der Richtung des Strebens. Auch im Fortgange der Zeit giebt er durch die That mehr als mit Worten seine Überzeugung kund. War er in bitteren Leidensstunden, ein Trostesbedürftiger, gern und willig an die neuen Weisen zu Cornelius Beckers Liedpsalter gegangen, so sucht er die Vollendung dieser Arbeit später abzulehnen, grübelt über Manches, das seinen erklärten Widerwillen beschönigen könne, bringt sie zuletzt nur aus pflichtschuldigem Gehorsam zu Ende. Im Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts taucht die Geringschätzung des Liedhaften immer bestimmter hervor, doch bei mannichfachem Widerstande bedeutender Meister vermag sie nicht die Oberhand zu gewinnen. Während im Osten Deutschlands beide Ahle, Vater und Sohn, mit Eifer für die Liedform schaffen, tritt im Nordwesten Christian Flor als ihr entschiedenster Gegner auf und pflanzt einen Keim, der, damals schon Wurzel schlagend, doch in Mattheson und seinen gleichgesinnten Genossen erst namhaften Wuchs gewann. Es war achtzehn und sechzehn Jahre vor Verbreitung der Oper durch die Hamburger Bühne, gleichzeitig mit Heinrich Schützens späterem Liedpsalter, in den Jahren 1660 und 1662, als Flors Melodieen zu den beiden Theilen des Ristschen Seelenparadieses erschienen. Die Empfänglichkeit eines Theiles seiner Zeitgenossen, der Freunde jener welschen Neuerungen, kam seinem Worte, seiner That entgegen, und darin beruhte die Wirksamkeit beider, die Möglichkeit, daß durch sie ein, wenn auch später erst fruchtbarer, Keim gelegt werden konnte; ob das eine, ob die andere an sich für bedeutend gelten könne, darf ganz auf sich beruhen bleiben. Sein Wort lautete, an Schützens Ausspruch sich lehnend, daß mit

der gesammten Gattung des Liedhaft-Strophischen wenig auszurichten sei; sein Schaffen bethätigte durch das Eingehen auf das Einzelnste, durch unablässiges proteisches Wandeln des Zeitmaaßes, des Rhythmus, daß nur auf diesem Wege er den stets angemessensten Ausdruck, das höchste Ziel des Sängers und Setzers, für erreichbar halte. Und wenn ihm Gegner das Unruhige, Abspringende, Verworrene dieses Verfahrens vorrückten, so erinnert er seinen Dichter, daß dieser ihm meist nur die erste Strophe seiner Lieder mitgetheilt habe, daß er also, um nicht deren tonkünstlerischen Ausdruck und damit den des ganzen Liedes zu verfehlen, genöthigt gewesen sei, die Farbe hier mit möglichster Entschiedenheit aufzutragen. Daraus rechtfertigte sich denn mittelbar zugleich der Schluß, daß, da in der Dichtung doch das Einzelne in allen Strophen sich nicht durchhin decken könne, ein gleiches Verfahren bei einer jeden einzelnen nothwendig gewesen wäre, „um etwas auszurichten", womit denn freilich das ganze Gepräge des Liedhaft-Strophischen hinfallen mußte, diesem also sein Urtheil gesprochen war. Am deutlichsten aber tritt dieses hervor, wo er nun endlich den Grundsatz aufstellt: das gänzliche Auslöschen aller rhythmischen Mannichfaltigkeit seiner Melodieen, langsame Bewegung u. s. w. stelle für denjenigen, der kirchliche Würde und Ernsthaftigkeit darin vermissen würde, dieselbe augenblicklich her; womit denn doch geradehin gesagt war, daß beides nur in der Abwesenheit des Mannichfaltigen und Eigenthümlichen, einer bloßen Verneinung, bestehe, nicht aber ein Wirkliches und Wesenhaftes sei! Wie vielfach Alles dieses von Mattheson ausgebeutet worden, werden wir sogleich betrachten. Wort und That des berühmten Lüneburger Organisten (so nennt ihn Jener) waren damals zwar nicht verhallt, doch blieben sie noch ohne nachhaltige Wirkung, denn der Einfluß der Oper, der lebendig-gegenwärtigen, prunkhaften Darstellung in deren Begleitung das Liedhafte erschien, gab ihm wiederum einen neuen allgemeinen Reiz, dessen es freilich nur für die Gebildeten, nicht bei dem Volke bedurfte, das den neuen Tönen sich willig gefangen gab, die, wie wir gesehen, selbst in die Kirche noch ihren Weg fanden. Der Fortschritt der Oper und ihr großer Einfluß auf den kirchlichen Kunstgesang mußte die Gemüther erst vorbereitet, das in ihr bis dahin, selbst überwiegend, vorwaltende Liedhafte mußte erst dem Arienhaften im engeren Sinne Raum gegeben haben; nicht dem jener, doch immer strophisch gebliebenen, Kirchenarien der beiden Ahle, oder der Darmstädter und Hallischen Sänger, sondern dem lange sodann überwiegend gebliebenen welschen Zuschnitte der Opernarie in zwei Theilen; das Strophische mußte in der Oper erst den witzig zugespitzten Wechselgesängen der Hauptpersonen und ihrem feineren Scherze, mußte zuletzt den gröberen Späßen des Pickelhering als Erbtheil anheimgefallen seyn; die dramatische Tonkunst mußte in der allgemeinen Meinung erst das Höchste, ihre Formen, ihr Ausdruck, eben deshalb der auch für die Kirche beste, empfehlenswertheste, ihr Gesang, nach den Worten der Schrift, der dort allein klügliche geworden seyn, ehe Alles dieses in Mattheson wieder eine gewichtige Stimme finden konnte, die, den Widersachern gegenüber, den Grundsatz aufstellte, daß es sich so verhalte; eine Stimme, durch die Flors Überzeugung: daß das Liedhaft-Strophische, also auch der Choral des Gemeinegesanges, überall nicht zur Kunst gehöre, oder doch die schlechteste, geringste Gattung des Gesanges sei, mit größerem Nachdrucke sich aussprach.

Unter sechs Tonkünstlern der Zeit, die uns gegenwärtig beschäftigt, sahen wir drei diesen Grundsatz in ihren Werken bethätigen. Zwei unter ihnen suchen dem Chorale durch eitlen, oft widersinnigen Putz aufzuhelfen, während der dritte ihn nachlässig hinwirft gleich seinen Genossen, wo sie

solcher Zierlichkeiten nicht gedenken. Bei den drei andern tritt er in alter, ja, erneuter, eigenthümlicher Bedeutsamkeit, in sinnvoller Behandlung hervor; allein diese richtet entweder ihr Beruf vorzüglich auf die Oper, oder sie weilen im Auslande, den Formen der deutsch-evangelischen Kirche entfremdet, oder die Wirksamkeit ihrer Hervorbringungen bleibt auf einen zu kleinen Kreis beschränkt bei dem stets abnehmenden Öffentlichwerden von Tonwerken durch den Notendruck. Auf der Seite der Gegner steht aber Matthesons damals gewichtige Stimme in seinen vielgelesenen und, wenn auch oft angefochtenen, doch mit Schärfe von ihm vertheidigten und meist allgemein bewunderten kunstrichterlichen Schriften. Zu ihnen wenden wir uns nun, um, indem wir sie hören, nicht allein das gegenwärtige Buch abzuschließen, sondern auch das folgende, das letzte unseres ganzen Werkes, zugleich einzuleiten.

Schon früher vernahmen wir, wie Mattheson in Folge der 1726 erschienenen Streitschrift des Dr. Meyer wegen der theatralischen Kirchenmusik, und der durch sie in den folgenden Jahren veranlaßten Entgegnungen und Vertheidigungen, im Jahre 1728, in seinem musikalischen Patrioten, sich über den Choral, dessen „kaltes, faules, schläfriges Wesen", seine Ausdruckslosigkeit und Einförmigkeit, bitter geäußert habe. Hervorgerufen waren allerdings diese Ausfälle — ganz ähnlich denen jenes neueren Kunstrichters, der den Choral „einen plumpen Götzen" nannte — durch jene Streitigkeiten, nicht aber war erst damals die Überzeugung, aus der sie erwuchsen, unserem ältern Kritiker zum Bewußtseyn gelangt. Schon mehrere Jahre zuvor, in seiner Critica musica (1722, 1725) hatte er über die gesammte Gattung, zu der man den Choral zu rechnen habe, das Strophisch-Liedhafte, oder, seiner Bezeichnung zufolge, die melismatische Schreibart, namentlich die Ode, sich gleich geringschätzig geäußert. „Mancher*) (sagt er dort) will die Oden für musikalisch halten, der aber wissen sollte, daß in der Musik nichts Armseligeres noch Abgeschmackteres seyn könne, als einerlei Melodie so oft hintereinander auf gar verschiedene Worte zu hören, die noch dazu bisweilen ganz widrige incisiones haben. Zwar kann man endlich einer jeden Strophe in solchen Liedern ihre eigene Melodie geben, aber eine eigene Melodie verdient auch eine eigene Arie. Eins ist hiebei zu erinnern, daß, obgleich die Oden an und vor sich selbst der heutigen Art zu musiciren ganz und gar nicht anständig sind, dennoch die Parodieen kurz und artig gefaßter Gedanken sehr wohl angebracht und solchergestalt ein Paar melodiöser Strophen auf einander gesetzt werden mögen. Dieses thut eine gute Wirkung bei den Zuhörern; der Gegensatz aber muß mehr in den sentiments als Worten gesucht, auch sonst in der Form alle Gleichheit beobachtet werden." Später eifert er in derselben Schrift**) mit noch größerem Nachdrucke gegen die von ihm gering gehaltene Gattung. „Oden (sagt er) sind bei heutigem ehrbaren Figural-Styl nicht mehr de tempore. Wer eine Ode wie eine Arie behandelt, wird sich in einer jeden Zeile bloß geben. Mit Kirchenliedern, item mit Scherz- und Trinkgedichten hat es eine andere Beschaffenheit. — Oden sind bei mir gar nicht musikalisch, Kirchenlieder, in soweit sie von der Gemeine gesungen werden, noch viel weniger. Meine Ursachen sind, daß sich jene, wenn man sie in der Composition liedermäßig behandeln will, wegen der verschiedenen Strophen nimmermehr zur Musik und guten Melodie schicken, außer im melismatischen Style, da alles über einen Kamm geschoren wird. Die Choräle aber können so wenig musikalisch heißen, als wenig man die Leute, so in

*) P. II. S. 100.

**) P. VIII. S. 306, 309, 311, 314, 315.

der Kirche mitsingen, Musicos nennen mag. Die Choralmusik, eigentlich so genannt, kömmt hiebei nicht zu kurz; denn es ist gar ein Anderes, wenn ein geschickter Organist einen Gesang, auch nur choraliter, spielt, it: wenn ein Director den Choral, obgleich nur schlecht weg, ohne Figur, harmonisch aufführt. Dieses ist ganz was Unterschiedenes von dem sogenannten Singen der Gemeine. — Strophen schicken sich gar nicht zur Figuralmusik. Sie sind eine Maladie der Melodie, eine rechte Pest der Compositionskunst und ein hartes Halseisen musikalischer Poeten. Einem Marktschreier und Liedermann stehen sie besser an.“ Endlich schließt sich an diese Ausfälle noch ein späterer, der zwar nicht die Gattung unmittelbar, sondern nur einen scharf getadelten Mißbrauch zum Gegenstande hat; ein Ausfall, den wir aber, des inneren Zusammenhanges wegen, hier sofort mittheilen, um dann erst über alle insgesammt uns näher auszusprechen. „Es taugt nicht (fährt er nach einiger Unterbrechung fort), daß wir so viele Lieder und so wenig Melodieen haben. Es giebt Verwirrung in den Gesängen und leget eine gezwungene Armuth vor Augen, da doch in einem einzigen Tage mehr solcher Choral-Melodieen hervorgebracht werden könnten, als der beste Poet in einem ganzen Jahre Lieder tichten mag. Der abgesonderte Stolz ist hieraus offenbar. Hat der Pharisäer die Music erst einmal aus der Kirche, so bringt er sie auch wohl weiter zum gänzlichen Verfall. Brav auf einen Gesang vierzig bis funfzig Texte geschmiedet, jeder von einem halben Schock Strophen, und nur dabei geschrieben: in voriger Melodie, so ist der Sache schon geholfen. Es haben sich zwar gute fromme Componisten die Mühe gegeben, viele neue Lieder mit neuen Melodieen zu versehen, aber wer singt sie? Wenn mir ein Organist z. E. die Melodie: „O Gott du frommer Gott“ vorspielt, so bin ich eben so ungewiß, was es für ein Gesang seyn soll, als ob er spielte: „Ich bin so lang' nicht bei dir g'west“. An den Registern der Gesangbücher fehlt noch eines, das da anzeigen müßte, welche und wie viel Gesänge auf einerlei Melodie gehen. Einem Schulmanne würde es nicht schaden, wenn er dergleichen machte. Anderntheils stehet auch wiederum zu betrachten, daß die liebe Einfalt, unter deren Fähnlein die meisten Kirchgänger gehören, schwerlich so viel Melodieen als Lieder fassen kann, und es dannenhero derselben leichter ankömmt, viele Oden auf eine Melodie zu singen. Also haben die Versmacher durch ihren Eigensinn (daß ich nichts Ärgeres sage), auch unwissend, dem unwissenden Haufen hierunter einen größeren Dienst als Gott gethan.“ Es folgt alsdann eine Beschreibung des Bronnerschen Choralbuches, dessen wir vorübergehend bereits gedacht haben, und bei dem hier nicht zu verweilen ist; eine Beschreibung, die mit den Worten schließt: „Das Buch rc. enthält zu 634 Gesängen nur 153 Melodieen. Ist das nicht armselig genug? Die einzige Melodie: „Ach was soll ich Sünder machen“ muß sich zu 21 Gesängen bequemen; „Herzlich thut mich verlangen“ zu 24 und „O Gott du frommer Gott“ gar zu 55 u. s. w.

Verbinden wir mit diesen Äußerungen eines der vornehmsten Wortführer jener Zeit dasjenige, was er wenige Jahre später über den Choral in seinem musikalischen Patrioten aussprach, wie wir es an seinem Orte bereits mittheilten, so kann uns über die Stellung der Meister jener Zeit zu dem geistlichen Liede und seiner Melodie kein Zweifel übrig bleiben. Zunächst bezieht sich dasjenige, was wir eben vernahmen, allerdings auf die Oper und die in ihr, nach Matthesons Überzeugung, auf dem höchsten Gipfel der Vollendung erscheinende Kunst des Satzes. Die Oper hat in ihren Anfängen (dahin geht seine Meinung) den strophischen Gesang freilich noch vorwalten lassen, allein je mehr das Bewußtseyn derjenigen erwachte, die ihre besten Kräfte ihr widmeten, um so mehr hat er, die niedrigste

Gattung auf dem Gebiete der Tonkunst, dem Vollkommneren weichen müssen. Die wiederkehrende Melodie hemmt den rechten Ausdruck, der sich dem Einzelnen nothwendig anschließen muß, sie vernichtet ihn gleich der Pest, zwängt ihn ein gleich einem Halseisen, sie ist die ärgste Feindin wie des Dichters so des Setzers. Bei Scherz-, bei Trink-, bei Kirchenliedern mag man sie dulden, dergleichen aber gehören überall der Kunst nicht an. Dabei wird freilich der durch den Organisten auch nur einfach vorgetragene Choral ausgenommen, und der von dem Urheber einer größeren Kirchenmusik als Theil einer solchen aufgeführte; aber hilft diese Ausnahme der ganzen, so entschieden verworfenen Gattung auf, kann sie folgerechterweise selbst nur als eine bedingte Anerkennung gelten? Uns ist die Melodie das Gegenbild der in dem Liede vorwaltenden Grundstimmung, und eben darum sowohl im Vereine mit ihm als auch für sich genommen von hohem Werthe; der Matthesonschen Ansicht zufolge hat sie nur für eine einzige Strophe Geltung, ja, kaum für diese, da, um den übrigen nicht Eintrag zu thun, sie schon auf den höchsten Ausdruck des Einzelnen verzichten muß; was bedeutet sie also für diese übrigen, was kann der Organist, der Tonsetzer, der sie ja meist eben für diese anzuwenden hat, mehr für sie thun — und, setzen wir hinzu, was hat Mattheson anders für sie gethan — als sie mit einigem äußerem Putze umhängen oder sie nur kümmerlich in Einklang bringen mit den sie umgebenden, der Kunst (nach jener Ansicht) allein wahrhaft angehörenden Sätzen? Jene scheinbare Ausnahme wird theils durch die nothwendigen Folgerungen aus dem zuvor Behaupteten, theils durch die That wiederum vernichtet, das herbe, verwerfende Urtheil bleibt in seinem ganzen Umfange stehen. Dabei wird nun, und zum Theil mit Recht, beklagt, daß die Anzahl der gebräuchlichen Melodieen mit der der Lieder nicht in gehörigem Verhältnisse stehe, und Befremden darüber geäußert, daß dem so seyn könne, da ein Tonkünstler doch in einem einzigen Tage mehr solcher Melodieen hervorzubringen vermöge, als ein Poet an Liedern in einem ganzen Jahre zu dichten im Stande sei. Unglücklicherweise ist dabei nur übersehen, daß der größere oder geringere Umfang nicht den Werth eines Kunstwerkes begründe, daß auch das Kleinste, wenn es diesen Namen verdienen solle, ein Erzeugniß wahrhaft schöpferischer Kraft seyn müsse, und daß jene „guten, frommen Componisten", die zu den neuen Liedern auch neue Melodieen gesetzt, die Niemand singe, entweder, wie ein Theil der Ristschen Sänger, dazu gepreßt waren und die Arbeit eben mit jener vorausgesetzten Leichtigkeit abthun zu können wähnten, oder mit dem Inhalte des Liedes und seiner Bedeutung für die Gemeine sich nicht in dem Maaße durchdrungen hatten, um ein Gegenbild desselben in ihren neuen Weisen schaffen zu können, oder daß sie nur ihre besondere, persönliche Beziehung zu jenem in diese gelegt hatten, so daß sie nicht bei Allen in gleichem Maaße anzuklingen vermochten; zu geschweigen, daß bei denselben nicht einmal die Ausführbarkeit auch nur für mäßige Kräfte vorhanden war. Daß Alles dieses nur übersehen werden konnte, zeigt auf das Deutlichste, daß bei denen, die sich für die Klügsten hielten und deren Scharfsinn auch Manches glücklich durchdrang und erforschte, über einseitiger Ausbildung und Überschätzung des Kunstgesanges in einer einzelnen, besonderen Richtung, der Sinn für die Bedeutung der Erzeugnisse des unbewußten Kunsttriebes, des auf ihnen beruhenden Gemeinegesanges, der aus ihm entfalteten neuen Kunstblüthe, fast gänzlich erloschen war, womit die Hoffnung einer Wiederbelebung der kirchlichen Tonkunst von ihrem ursprünglichen Stamme aus zugleich als verschwunden erscheinen mußte. Daraus, in Verbindung mit der damals schon allgemeiner durch Geistliche ausgesprochenen Mißbilligung theatralischer Musik in der Kirche, erklärt sich denn auch die seltsame Ansicht,

als werde absichtlich daran gearbeitet, die kirchliche Tonkunst in gänzlichen Verfall zu bringen, indem selbst da, wo sie auf ihrer untersten Stufe stehe (in dem allgemeinen Kirchengesange), man ihr eine gezwungene Armuth aufdränge durch lange Lieder auf gewöhnliche Melodieen.

In späteren Schriften scheint es zwar, als wolle Mattheson wiederum zu einer mehr gemäßigten Ansicht einlenken; allein es hat allerdings nur den Anschein. Um ihm nicht Unrecht zu thun und einem Jeden das eigne freie Urtheil vorzubehalten, lassen wir einen Theil des sechsten Hauptstücks in seinem „Kern melodischer Wissenschaft" (Hamburg 1737. S. 94) wörtlich folgen, uns dann erst darüber aussprechend. „Der Natur Weg (sagt er dort) gehet von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit; wir wollen in ihre Fußtapfen treten, welches uns Niemand in Lehrsachen verdenken kann, und von dem leichtesten Gesange, von der bekanntesten Melodieengattung den Anfang machen. Ist demnach die vornehmste, obwohl einfältigste Art aller Singstücke der Choral, cantus choralis, planus, gregorianus; demselben rechnet man zu: Recitativum ecclesiasticum, s. stylum ligatum, z. E. die Collecten vor dem Altare; antiphonam, den Wechselgesang; canticum, das Lied oder die Ode; psalmum, den Psalm; hymnum, den Lobgesang. Wie es vor Alters damit zugegangen, nämlich mit dem Choralgesange überhaupt, da weder Takt noch Geltung der Noten, sondern nur ein gewisser Sprengel von Klängen dabei gebraucht worden, solches gehört in die Geschichte der Musik; heutiges Tages sind unsere Choräle mehrentheils nur rechte und schlechte Oden und Lieder, mit verschiedenen Gesätzen, und richten weiter auf Nichts ihre Absicht (was die Melodie betrifft) als auf eine gewisse Tonart, ohne sonderbare Betrachtung der Einschnitte oder anderer musikalischen Niedlichkeiten, und vornehmlich auf die Leichtigkeit. Die Schönheit, so sich demohngeachtet bei etlichen unserer Choral-Melodieen auf eine herzbewegende Art hervorthut, übersteigt auch die größeste Kunst, und wäre allein zureichend, unsere vortheilhafte Meinung von der edlen Einfalt im Setzen zu bestärken. Die Hymni, welche lauter Lobsprüche und große Thaten Gottes begreifen, die Cantica etc. waren Anfangs, bei ihrer Einführung in die Kirche, nur zum bloßen Singen, so wie die Altars-Recitative und Wechselgesänge auch sind, verordnet; heute zu Tage erstrecken sich die ersteren weiter; die Psalmen aber brauchten immer Instrumente. — Nach und nach sind die Oden, wenn wir sie als eine Melodieengattung betrachten, so geistlichen als weltlichen Inhalts, durch die sogenannte Arie ganz vertrieben worden, und zwar nicht unbillig, weil die verschiedenen Liedergesätze auch verschiedene Vorträge darlegen, und dannenhero schwerlich mit gesunder Vernunft, zumal im Madrigalischen Styl, auf einerlei Melodie gesungen werden können. Denn was kann wohl Ungereimteres seyn, als wenn in der einen Strophe das Wort „versiegt" ein klägliches Melisma von 7 oder 8 Noten bekömmt, welches hernach in einer andern Strophe auf das Wort „beschleunigt" fällt; oder, wenn eben der Lauf von 4 Takten, den „die Wasserwogen" herbei locken, weiterhin auf das Wörtlein „plötzlich" herhalten muß, und Unzähliges mehr dergleichen" u. s. w. Mit einem gewissen Anspruche auf Gelehrsamkeit (deren Werth wir auf sich beruhen lassen) führt uns Mattheson hier zurück auf Gesangsformen der älteren Kirche, die er unter der allgemeinen Benennung des Chorals zusammenfaßt, berichtet uns dann, wie dasjenige, was die Gegenwart mit diesem Namen bezeichne, eben nichts anderes als ein schlichtes, ja schlichtestes Lied sei, das, eine gewisse Tonart ausgenommen (worüber wir von anderswo her seine Meinung kennen), auf jeden andern musikalischen Schmuck verzichte, wo es nun wunderbar sei, daß in einigen solcher Weisen dennoch eine herzbewegende Schönheit sich finde und

ein günstiges Vorurtheil für edle Einfalt erwecke. Wenn er nun später das Liedhaft-Strophische wiederum gegen die Arie zurücksetzt, so geschieht dies deshalb, weil jenes für den madrigalischen, dem Einzelnen nachgehenden Styl nicht tauge, also nur, wie man meinen möchte, in einer einzelnen Richtung das Geringere sei. Es ist aber nicht zu verkennen, daß dennoch im Wesentlichen seine Meinung immer dieselbe sei, daß, was in seinen späteren Worten Anerkennendes, die Herbigkeit früherer Beschränkendes erscheint, nur obenhin beschwichtigen und ausgleichen, den Vorwurf einseitiger Partheilichkeit von ihm abwenden solle. Das Einfachere bleibt ihm jederzeit das Unvollkommnere; mit vollem Rechte sei es durch das Mannichfaltigere verdrängt, und es sei nur ein seltsamer Ausnahmefall, daß es dennoch zuweilen etwas leiste, was die größeste Kunst nicht erreiche, der deshalb weise Mäßigung zu empfehlen sei. Wie sehr ihm aber der Choral nur der aller Mannichfaltigkeit entkleidete, seiner Natur nach sie ablehnende, auf bloßer Entäußerung beruhende Gesang gewesen, sehen wir in den wunderlichen Versuchen, mit denen er in seinem „vollkommenen Capellmeister (1739)" uns unterhält*). Man könne, sagt er dort, „vermittelst der bloßen Klangfüße und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodieen an ihm selbst, noch den Ton oder Klang im Geringsten zu vertauschen, aus Kirchenliedern allerhand Tänze, und wiederum aus diesen lauter Choralgesänge machen rc., wenn's nöthig und nützlich wäre. Das Experiment ist neu, und wir machen es in keiner anderen Absicht, als die ungemeine Kraft der Rhythmopöie darzulegen, um dadurch zu weiterem Nachdenken Anlaß zu geben." So macht er denn aus der Weise des Liedes: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" eine Menuet; eine Gavotte aus der jenes andern: „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; eine Sarabande und Bourrée aus denen der Lieder: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" und „Werde munter mein Gemüthe"; ja, die des Liedes: „Ich ruf' zu dir Herr Jesu Christ" giebt ihm zu zwei Polonaisen den Stoff; und umgekehrt, eine Menuet und eine Anglaise versucht er zu Chorälen umzugestalten. Und darin geht er ganz folgerecht zu Werke, denn was dem Wesentlichen nach kaum etwas mehr ist als roher Stoff und nur in dem Ablehnen und Entäußern sein Bestehen hat, aus dem läßt sich mancherlei machen, und nimmt man einem Andern die Mannichfaltigkeit, auf der seine Gestalt beruht, so muß es jenem Ersten gleich werden; das soll endlich durch das „weitere Nachdenken" gefunden werden, wozu diese, allerdings sonst weder nöthige noch nützliche Experimente veranlassen wollen. Die „Richtung auf eine gewisse Tonart", die dem Chorale in dem „Kerne melodischer Wissenschaft" doch noch zugestanden war, wird freilich von einem Tanze aus, dem sie nicht beiwohnte, auf den Gesang nicht übergehen können, der nach dem Ausrupfen aller fremden Federn von jenem übrig bleibt und nun ein Choral seyn soll; wir werden uns zu bescheiden haben, daß er es eben so wenig seyn könne, als ein gerupfter Vogel, wenn auch ein zweibeiniges, federloses Geschöpf, für einen Menschen gelten dürfe. Will Mattheson hier auf ähnliche Verwandlungen deuten, wie sie, in der einen der hier beschriebenen Richtungen, die Zeit der Kirchenreinigung gebracht habe, so geschahen diese weder durch Scheidekünstelei noch auf mechanischem Wege wie die seinigen, denn so verfährt eine begeisterte Zeit nicht; sie schafft, auch wo sie nur verwandelt, und was sie geschaffen, trägt jederzeit das Gepräge ihres Geistes. Zu dem Verschmähen eines Schaffens in diesem Sinne auf dem Gebiete geistlichen Liedergesanges

---

*) Th. I. Cap. VI. §. 5. Seite 161 u. ff.

wurde man aber nun grundsätzlich angeleitet; mit einer „Maladie der Melodie", ja, einer Pest, mit einem Halseisen wie die Strophe, sollte man sich nicht befassen.

Diese so herbe, so unumwunden ausgesprochene Geringschätzung des Chorals, wie Mattheson sie lehrte und in Ausübung seiner Kunst bethätigte, hat, indem sie das lebendige Verhältniß zwischen Kunst- und Gemeinegesang untergrub, jenem aber, von einem fremden Gebiete her, das ausschließende Übergewicht zu sichern strebte, den Verfall kirchlicher Tonkunst in der einen und andern Richtung ohne Zweifel mehr herbeigeführt, als die Bemühungen jener Gleißner, wie er sie zürnend nennt, deren Ziel, ihm zufolge, dahin ging, nicht allein die sogenannte theatralische Musik, als überhaupt Alles aus der Kirche zu verbannen, was irgend nur den Namen der Tonkunst zu tragen verdiene. Von dem Gemeinegesange, der, wie wir wissen, schon geraume Zeit zuvor sich völlig in den Händen der fachmäßigen Tonkünstler befunden hatte, wendeten, seinen Lehren folgend, die hervorragenden unter denselben sich ab, bis auf jenen begabtesten unter ihnen, dem es aber nicht verliehen seyn konnte, ihn in frischer Jugendkraft zu erneuen, eben so wenig als jenem Kreise gelehrter Tonkünstler, die um vieles später als Sänger um einen hochgeachteten geistlichen Dichter sich schaarten. Der Kunstgesang in der Kirche, sich lossagend von der Mehrzahl in der Gemeine, oder nur äußerlich an schwachen Fäden mit ihr zusammenhängend, blieb allein für den gebildeten Theil derselben, in dessen besonderem Sinne, thätig, und indem Mattheson, seine Anhänger und Genossen, ihn aus Grundsatz und Überzeugung völlig in weltliche Formen kleideten, ja, seine Aufgaben denen der Bühne übereinstimmend nannten, nur daß die Kirche einen noch mehr gesteigerten Ausdruck jeder Gemüthsbewegung erheische, hoben sie die nothwendige Schranke auf, die aus der Natur beider Gebiete von selbst hervorgeht, und gaben in einer, dem kirchlichen Leben überhaupt und namentlich der Tonkunst in der Kirche immer mehr ungünstig werdenden Zeit, den Gegnern willkommene Veranlassung, dieselbe als überflüssigen Prunk zu beseitigen. Ungünstig aber wurde derselben die Zeit theils durch die gefährliche Nebenbuhlerschaft der Opernbühne, theils durch manche hemmende äußere Verhältnisse. Brandenburg-Preußen und Chursachsen, die bedeutendsten evangelischen Staaten Deutschlands, waren durch ihre Höfe zuvor auch die vornehmsten Pfleger kirchlich-evangelischer Tonkunst gewesen. Jeder Antheil für dieselbe mußte erklärlicherweise seit dem Übertritte des chursächsischen Hauses zur katholischen Kirche bei diesem erlöschen; ihre Pflege, wenn auch nicht versäumt, ging in der Hauptstadt, die so lange dem übrigen Lande bei bedeutenden darauf verwendeten Mitteln hatte voranleuchten können, auf die mit nur beschränkten Hülfsquellen versehenen städtischen Behörden über, während nun alle Sorgfalt der Oper und dem neuen Gottesdienste des Hofes gewidmet wurde, beiden aber das entschiedenste Übergewicht gewährte. In Preußen hatte schon König Friedrich der Erste im Anfange des Jahrhunderts (1707 am 30sten November) die Stelle des Preußischen Capellmeisters aufgehoben und damit von aller Sorge für den Schmuck des seinem Hause ohnehin fremd gewordenen lutherischen Gottesdienstes sich losgesagt. In der Hauptstadt des neuen Königreichs fiel also ebenfalls die Pflege der kirchlichen Tonkunst allein städtischen Behörden anheim und deren oft für andere Zwecke in Anspruch genommenen Mitteln. Seit 1713 herrschte in Berlin Friedrich Wilhelm der Erste, dessen ernster Sinn allen unnützen Flitterputz verschmähte; dafür galt ihm auch die Kirchenmusik, die bei seinem unerwarteten Eintritte in eine Kirche sofort verstummte oder zu schweigen geheißen ward, denn seiner Überzeugung zufolge konnte wahre Andacht nur bei strenger Nüchternheit und Schmucklosigkeit der äußeren Gestalt des Gottes-

dienstes bestehen. Der große Nachfolger dieses Königs, bei wahrer Liebe und Begabtheit für die Tonkunst, aber nicht kirchlicher Gesinnung, begünstigte ausschließend die Kammermusik und die Oper, an beiden allein seine Neigung befriedigend. In den Hauptsitzen des Protestantismus war sie demnach theils vernachlässigt, theils eine Weile verfolgt, dann mit Gleichgültigkeit betrachtet, und später lenkte die gesammte Richtung der Zeit von ihr ab. Wahrhafte Pflege fand sie meist nur an norddeutschen, zumal den kleinen sächsischen Fürstenhöfen, in deren Dienste nicht selten ausgezeichnete, begabte Tonkünstler standen, aber auch hier war gewöhnlich die Oper als gefährliche Nebenbuhlerin ihr zur Seite.

Nur einen Ort gab es damals in Deutschland, eine bedeutende Handelsstadt, und als solche voranstehend selbst dem Hauptorte des Reiches, für dessen zweite Stadt sie galt, in der eine solche Nebenbuhlerschaft nicht mehr stattfand; und diese Stadt gewann eben um jene Zeit den ausgezeichnetsten Mann auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst. Ich meine Leipzig, wo Joh. Sebastian Bach im Jahre 1723 einzog nach dem Tode seines Vorgängers Kuhnau, und nachdem er zuvor, wie wir sehen werden, in Thüringen und an den kleineren sächsischen Höfen seine außerordentliche Kunst geübt und fortgebildet hatte. Seit 1721 war zu Leipzig die Opernbühne geschlossen, zum Theil durch Gottscheds Bemühungen gegen sie und für das deutsche Schauspiel, und als vornehmste Pflegerin der Tonkunst stand allein die Kirche da. Bach aber, eines anderen Sinnes als die Hamburgischen Tonkünstler, widmete als Organist und geistlicher Tonsetzer dem Chorale seine besondere Aufmerksamkeit und stellte so durch die That den Bestrebungen Matthesons und seiner Genossen sich entgegen. Er war der letzte in dieser Zeit, und bei seinen wunderwürdigen Gaben auch der größeste, der ein gesundes Verhältniß zwischen kirchlichem Gemeine- und Kunstgesange aufrecht zu erhalten, ja, selbst für jenen unmittelbar noch zu wirken strebte. War es nun die Überfülle seiner reichen Kunst, war es der bedingende, hemmende Einfluß seiner Zeit, die es dennoch verhinderten, daß er damals, wenn auch hochgefeiert, doch nicht Mann des Volkes werden konnte? Wir wollen versuchen, in dem folgenden, letzten Buche unseres Werkes, das wir mit diesen Betrachtungen einleiten, wie wir das gegenwärtige mit ihnen beschließen, jene Frage zu beantworten, in der Hoffnung, zugleich dabei die Überzeugung zu gewähren, daß die Gegenwart, von richtigem Gefühle geleitet, von dem Wiederanknüpfen an ihn und seinen großen Zeitgenossen Händel dennoch mit Recht den Beginn einer Erneuerung kirchlicher Tonkunst erwarte.

Zweites Buch.

Letzte hohe Blüthe des Kunstgesanges in der evangelischen Kirche, in wesentlichem Zusammenhange mit dem Gemeinegesange. Vorübergehende Bestrebungen für diesen letzten.

Erster Abschnitt.

Johann Sebastian Bach.

Das Wenige, was über Johann Sebastian Bachs äußere Lebensschicksale bekannt geworden, finden wir in manchen Schriften zusammengestellt, seit Hiller, Forkel und ihre Vorgänger das Andenken an diesen außerordentlichen Mann neu zu beleben suchten, dessen Hauptwerke damals kaum noch von einzelnen Kennern nach Würden geschätzt waren. Es dürfte also überflüssig scheinen, das oft schon Erzählte abermals zu wiederholen, zumal da Bach in unserer Zeit mehr als um die seinige Freunde gefunden hat, die ihn hoch, ja, allein verehrend, Allem auf das Genaueste nachforschen, was sich auf ein so begabtes Daseyn bezieht, so daß ihnen in dem nur flüchtigen Abrisse seines Lebens, den wir zu geben vermögen, kaum etwas Neues begegnen dürfte. Dennoch wird Jeder das vollständige Bild eines so großen Tonkünstlers da mit Recht erwarten, wo von dem Gemeine- und dem Kunstgesange in der evangelischen Kirche, für die er schöpferisch wirkte, die Rede ist, und ungern sich verwiesen sehen auf frühere Berichte, wo er ihn selber in allen seinen Lebensbeziehungen gern anschaulich hervortreten sähe. Darum sei hier, zum Beginne des Berichtes über ihn, dasjenige wieder dargeboten, was man auch sonst bereits über ihn gelesen hat, und mögen wenige, zerstreut und einzeln entdeckte, der Erzählung eingewobene Züge, sofern sie das Bild des Meisters beleben, nicht unwillkommen seyn.

Johann Sebastian Bach wurde am 21sten März 1685 zu Eisenach geboren, ein Sohn des dortigen Hof- und Stadtmusikus Johann Ambrosius Bach und der Elisabeth gebornen Lämmerhirt, Tochter eines Rathsverwandten in Erfurt. Wir finden, bei Erwähnung seines Vaters nicht sowohl großer Vorzüge gedacht, welche diesen, den Sproß eines musikalisch besonders begabten Stammes,

ausgezeichnet hätten, als des allerdings merkwürdigen Umstandes, daß er einen Zwillingsbruder, Johann Christoph, Hof- und Stadtmusikus zu Arnstadt gehabt, dem er so außerordentlich geglichen, daß auch Beider Frauen sie kaum anders, als an Zufälligkeiten der Kleidung hätten unterscheiden können. Sie liebten einander auf das Zärtlichste, sagt Forkel, einen älteren Bericht darüber (vielleicht nach Wilhelm Friedemann Bachs Erzählungen) erweiternd: Sprache, Gesinnung, der Styl ihrer Musik, ihre Art des Vortrags, Alles war einander gleich; wenn einer krank war, wurde es auch der andere, ja sie starben bald nach einander.

Leider traf unsern Sebastian schon in zarten Jahren das Geschick, seine Eltern zu verlieren. Seiner früher heimgegangenen Mutter folgte auch sein Vater bereits im Jahre 1695 nach, als der Knabe kaum das zehnte Jahr zurückgelegt hatte. Er blieb daher der Obhut seines ältesten Bruders, Johann Christoph, Organisten zu Ohrdruff anvertraut, von dem er die erste Anleitung zum Clavierspiele erhielt. Bald hatte er sich aller Übungsstücke bemeistert, an denen der Bruder ihn gemächlich herauszubilden gedachte, und wünschte nun an Bedeutenderem seine Kräfte zu versuchen. Allein sein Bruder versagte ihm, was auch die Veranlassung dazu gewesen seyn mag, ein Buch, worin er mehre Clavier- und Orgelstücke damaliger berühmter Meister, Froberger, Kerl, Pachelbel und Anderer gesammelt hatte. Sebastians dringendes Bitten darum blieb vergebens, das hartnäckige Versagen des ihm gerecht scheinenden Wunsches schärfte sein Verlangen um so mehr, und endlich ersann er eine List, des ersehnten Schatzes sich zu bemächtigen. Das Buch war nur in Papier geheftet, und in einem mit Gitterthüren verschlossenem Schranke aufbewahrt. Seine Händchen langten leicht hindurch, er rollte das Buch zusammen, stand in mondhellen Nächten auf, wenn Alles schlief — denn eines Lichtes war er nicht mächtig — und vollendete so in Zeit von sechs Monaten mühsam eine Abschrift; leider vergebens. Denn kaum hatte er sich in deren Besitz gesetzt, als sein Bruder, dem die Sache ohnehin nicht leicht verhehlt bleiben konnte, die angewendete List entdeckte, und ihm sein schwer errungenes Besitzthum wieder abnahm, das er auch erst nach dessen Tode wieder erhielt. Vielleicht hat diese Begebenheit seiner Kinderjahre den Grund zu seiner späteren Augenkrankheit, ja, mittelbar zu seinem damit nahe zusammenhängenden Tode gelegt. Er war von Natur eines blöden Gesichtes; die außerordentliche Anstrengung desselben, um bei dem Dämmerscheine des Mondlichts eine Abschrift doch wahrscheinlich bunt und kraus figurirter Handstücke zu vollenden, kann für dasselbe nur verderblich geworden seyn, wenn auch seine sonst kräftige, gesunde Natur das Übel nicht sogleich hervortreten ließ.

Nach dem Tode seines Bruders wanderte Sebastian in Gesellschaft eines Mitschülers, Erdmann, später Freiherrn und kaiserlich russischen Residenten in Danzig, nach Lüneburg, um das dortige Michaelis-Gymnasium zu besuchen. Seine ungemein schöne Sopranstimme bereitete ihm eine gute Aufnahme, doch blieb ihm jene Naturgabe nicht lange. Der Stimmbruch kündigte sich einige Zeit nachher bei ihm dadurch an, daß gleichzeitig mit seinen Soprantönen bei dem Chorsingen die tiefere Octave sich hören ließ, eine seltsame Erscheinung, während sonst das Überschlagen aus einem Stimmregister in das andere etwas Gewöhnliches ist. Acht Tage lang, bei Reden und Singen, dauerte seine Doppelstimme, sodann war nicht allein sein Sopran, sondern seine Singstimme zugleich verloren.

Vielleicht erhielt er dadurch Veranlassung mit verdoppeltem Eifer in der Übung des Clavier- und Orgelspiels fortzufahren. Er pilgerte zuweilen nach Hamburg, um Johann Adam Reincken, da-

mals berühmten Organisten an der Katharinenkirche, zu hören, und die Capelle Herzog Georg Wilhelms zu Celle, meist aus Franzosen bestehend, gab ihm Gelegenheit den damaligen französischen Geschmack genauer kennen zu lernen.

Ob er über diesen Wanderungen seine wissenschaftliche Ausbildung hintangesetzt habe, wie weit er überhaupt in derselben gediehen sei, wissen wir nicht, dürfen jedoch voraussetzen, daß er, gleich seinem Vater und den meisten seines Stammes, die Tonkunst damals schon zu seinem Lebensberufe zu wählen entschlossen gewesen. In Übereinstimmung damit finden wir ihn im Jahre 1703 als Hofmusikus in Weimar, kaum 18 Jahr alt; 1704 als Organisten an der neuen Kirche zu Arnstadt, hier nun zuerst im Besitze eines Instrumentes, das ihm einen Spielraum für seine außerordentlichen Gaben, und den Genuß der Früchte seines bisherigen Fleißes gewährte. Sein Eifer wurde dadurch immer mehr erwärmt, sein Entschluß, das Außerordentliche zu leisten, bethätigte sich in jeder seiner Handlungen. Die Werke von Bruhns, Reincken, Buxtehude, und einigen französischen Organisten, für deren Art und Kunst er in Celle Vorliebe gewonnen hatte, wurdem ihm Muster; um Buxtehude, hochgeschätzten Organisten an der Marienkirche in Lübeck zu hören, scheute er nicht den langen Weg dahin zu Fuße zurückzulegen, und blieb ein ganzes Vierteljahr im Verborgenen Zuhörer dieses Meisters um dann erst nach Arnstadt zurückzukehren. Mit seiner wachsenden Geschicklichkeit wuchs auch sein Ruf. Um 1707 berief ihn die thüringische Reichsstadt Mühlhausen als Nachfolger Johann Georg Ahle's an die Stelle des Organisten der Hauptkirche zu St. Blasien; von dort reis'te er im folgenden Jahre, 1708, nach Weimar, und fand Gelegenheit sich am Hofe hören zu lassen. Der früher dort fast unbemerkt gebliebene Jüngling hatte seitdem zum Manne sich herangebildet; in der Blüthe seiner Kraft, in aller Wärme seines regen Eifers für die Kunst, auf der Höhe seiner durch anhaltenden Fleiß gewonnenen Fertigkeit, trat er dort auf, gewann die vollste Bewunderung und erhielt sogleich den Antrag für die Stelle des dortigen Hof- und Kammerorganisten, die er auch unmittelbar in Besitz genommen zu haben, und nicht nach Mühlhausen zurückgekehrt zu seyn scheint, wiewohl diese Stadt sonst in gutem Andenken bei ihm blieb. In Weimar verweilte er 9 Jahre, seit 1714 mit dem Titel eines herzoglichen Concertmeisters, wodurch er die Verpflichtung überkam, Kirchenstücke zu setzen und sie aufzuführen, während er bis dahin vornehmlich nur der Orgel gelebt, die meisten seiner Sätze für dieses Instrument geschaffen, und manchen tüchtigen Organisten, unter andern Johann Caspar Vogler herangebildet hatte, der späterhin seine dortige Stelle einnahm.

Um welche Zeit sein Ruf an die Liebfrauenkirche zu Halle als Organist erfolgt sei, läßt sich nicht genau bestimmen. Es war nach dem Tode von Händels Lehrer, Friedrich Wilhelm Zachau, der bis dahin diese Stelle bekleidet hatte; dessen Ableben aber wird von Gerber einmal mit Bestimmtheit in das Jahr 1721 (14. August)*) ein anderes Mal um 7 Jahre früher (1714) gesetzt.**) Die letzte dieser Angaben ist wohl die richtige, und da Bach jene Stelle nicht annahm, sondern in Weimar blieb, so ist es möglich, daß seine Erhebung zum Concertmeister und der damit verbundene höhere Rang dazu beitrugen, seinen Entschluß zu bestimmen, neben der großen, verdienten Gunst die er am dortigen Hofe genoß.

---

*) N. L. IV. Col. 624.

**) Eben da III. Col. 50.

Sebastians Ruf als Orgelkünstler war nunmehr durch Norddeutschland weit verbreitet, und es ereignete sich wenige Jahre später, um 1717, eine Gelegenheit, ihn noch fester zu gründen. Jean Louis Marchand, königlich französischer Hoforganist, war in jenem Jahre nach Dresden gekommen, hatte sich am Hofe Friedrich Augusts als Clavierspieler mit großem Beifalle hören lassen, so daß ihm dort königliche Dienste mit einer bedeutenden Besoldung angeboten wurden. Jean Baptiste Volumier, damals Concertmeister daselbst, sei es nun Eifersucht gegen seinen mit Anmaßung auftretenden Landsmann gewesen, den er zu demüthigen gedachte, oder nur der einfache Wunsch, ihm in Sebastian den damals berühmtesten deutschen Clavier- und Orgelspieler entgegenzustellen und an dem Wettkampfe beider Künstler sich zu ergötzen, gab Bach von der Anwesenheit des fremden Künstlers Nachricht, und lud ihn mit Vorwissen des Königs nach Dresden ein. Bach leistete der Einladung Folge, begab sich von Weimar nach Dresden, wurde von Volumier mit Freuden empfangen, und erhielt durch diesen Gelegenheit, Marchand unbemerkt zu hören; obgleich Marpurg, angeblich aus Sebastians eigenem Munde, erzählt, daß dieser schon damals die Aufmerksamkeit des Franzosen dadurch erregt habe, daß er eine von demselben eben vorgetragene Melodie mehre Male auf das Künstlichste aus dem Stegereife verändert und durchgeführt habe. Dem sei nun wie ihm wolle, darin stimmen alle Berichte überein, daß Bach durch ein höfliches Schreiben Marchand zum Wettstreite einlud, mit dem Anerbieten, jede Aufgabe, die Jener ihm stellen werde, aus dem Stegereife zu lösen, wenn auch er ihm eine gleiche Bereitwilligkeit verspreche. Marchand nahm die Ausforderung an, Tag und Stunde des musikalischen Wettkampfes wurde festgesetzt, eine glänzende Gesellschaft vornehmer Personen beiderlei Geschlechts hatte sich in dem Hause eines uns nicht genannten angesehenen Mannes versammelt, Zeuge davon zu seyn. Bach war gegenwärtig, Marchand dagegen erschien nicht; man erkundigte sich in seiner Wohnung nach ihm, besorgend, er habe etwa das getroffene Übereinkommen vergessen, und erfuhr zu nicht geringer Verwunderung, daß er, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt „bei früher Tageszeit mit der geschwinden Post aus Dreßden verschwunden sey.“ Sebastian war Sieger geblieben ohne Kampf, er benutzte jedoch die gegebene Gelegenheit, die Fülle der Mittel zu zeigen die ihm zu Gebote gestanden, auch den mächtigsten Gegner zu überwältigen. Seine Kunst erregte Staunen und allgemeine Anerkennung: einer Belohnung von 100 Louisd'or die ihm der König zugedacht hatte, soll er indeß durch Unterschleif eines Hofbedienten verlustig gegangen seyn.

In eben diesem Jahre berief Fürst Leopold von Anhalt Cöthen, ein großer Freund und Gönner der Tonkunst, unseren Sebastian als Capellmeister. Wir lesen, daß er dieses Amt unverzüglich angetreten habe; sei es nun, daß in seinen Verhältnissen in Weimar eine Veränderung eingetreten war, die sie ihm weniger erwünscht machte, sei es, daß die Persönlichkeit seines neuen Gebieters, eines jungen, geistreichen Fürsten, der ihn vorzüglich hochschätzte, einen besondern Zug auf ihn übte. Er diente ihm fast 6 Jahre zu seiner vollen Befriedigung, und wir finden nur eine weitere Reise angemerkt, die ihn gegen das Ende dieses Zeitraums aus dessen Nähe entfernte. Um 1722 nämlich reis'te er nach Hamburg und ließ dort vor den Vätern der Stadt und vielen angesehenen Männern auf der Orgel der Katharinenkirche sich hören, mehr als 2 Stunden lang, zu Aller Bewunderung. Adam Reincken, Organist an dieser Kirche, damals fast hundert Jahr alt, ein Mann, dem Stolz und Neid gegen Kunstgenossen, vielleicht nicht ohne Grund, vorgeworfen werden, hörte ihm aufmerksam, und mit besonderem Vergnügen zu, namentlich als er fast eine halbe Stunde lang den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ auf das Mannichfachste durchführte,

in der Art, wie die älteren Hamburger Organisten bei den Sonntagsvespern es zu thun pflegten. Nachdem er geendet, begrüßte ihn der Alte mit den Worten: ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet. Reincken selber hatte eben diese Melodie vor vielen Jahren in ähnlicher Art gesetzt, und diese Arbeit, auf die er besondern Werth legte, in Kupfer stechen lassen; um so unerwarteter, aber auch ehrender war dieser Ausspruch, an dessen Aufrichtigkeit um so weniger zu zweifeln ist, als Reincken es nicht dabei bewenden ließ, sondern unsern Meister zu sich einlud und ihn mit vieler Zuvorkommenheit behandelte.

Endlich, um das Jahr 1723, trat Sebastian in diejenige Stellung, worin er bis an sein Lebensende verharrte. Johann Kuhnau, Stadtcantor zu Leipzig, war am 25sten Juni 1722 gestorben, ein Mann, von dem Mattheson versichert, er wisse seines Gleichen nicht als Organisten, grundgelehrten Mann, Componisten und Chorregenten. Je tiefer man den Verlust eines so ausgezeichneten Künstlers empfand, um so schwieriger mußte die Wahl seines Nachfolgers werden, obgleich von nahe und ferne sich nahmhafte Bewerber um die erledigte Stelle fanden: Georg Balthasar Schott, Musikdirektor der neuen Kirche zu Leipzig, der Capellmeister zu Altenburg, dessen Name uns nicht genannt wird, Christoph Graupner, Capellmeister zu Darmstadt; Georg Philipp Telemann zu Hamburg war durch ansehnliche Erhöhung seines Einkommens zum Rücktritte bewogen worden. Jene zuerst genannten hatten im Anfange des Jahres 1723 ihre Probe abgelegt, Schott nur wenige Tage vor Bach, am 2ten Februar, dem Feste der Reinigung Mariä. Am 7ten desselben Monats, am Sonntage Estomihi, trat Bach mit der seinigen auf, ohne Zweifel dazu ausdrücklich aufgefordert, denn es ist nicht wahrscheinlich, daß er bei dem glücklichen Verhältnisse zu seinem Fürsten freiwillig eine Änderung seiner Lage werde gesucht haben. Er blieb der Erwählte, und trat am 30sten Mai 1723, dem 2ten Sonntage nach Trinitatis, das Stadtcantorat mit seiner ersten Musik in der Kirche zu St. Nicolai an. Zugleich wurde ihm das Directorium der Musik in der akademischen Kirche übertragen, jedoch nur bei dem sogenannten alten Gottesdienste, d. i. (wie ein gleichzeitiger Chronist sich ausdrückt) „bei denen Fest- und Quartal-Orationibus;" denn das Directorium bei dem neuen Gottesdienste (den Sonn- und Festtagspredigten) hatte schon der Organist Johann Gottlieb Görner bei St. Nicolai erhalten.

Bach hatte durch Übernahme des ihm übertragenen Amtes eine frühere erwünschte Stellung verlassen; sie würde aber auch ohne sein Zuthun in Kurzem aufgehört haben. Fürst Leopold von Anhalt Cöthen starb nämlich unvermuthet bald nach Bachs Übersiedelung nach Leipzig, in noch jungen Jahren; dieser, den letzten Ehren- und Liebesdienst gegen seinen Herrn mit Freuden übernehmend, setzte ihm von dort aus die Begräbnißmusik, und führte sie dann in Cöthen persönlich auf.

In Leipzig stand Sebastian, in seiner Eigenschaft als Musikdirektor an der Hauptkirche St. Nicolai, neben einem ausgezeichneten Manne, der durch die ganze Zeit seiner Amtsführung ihm Vorgesetzter, aber auch Freund blieb, und seine großen Gaben vollkommen gewürdigt zu haben scheint. Es war Salomon Deyling, aus Weyda im Vogtlande gebürtig, früher Generalsuperintendent der Grafschaft Mansfeld, und Präses des Consistoriums zu Eisleben, um 1721 als Superintendent und Pastor an St. Nicolai nach Leipzig berufen, seit 1722 auch öffentlicher, ordentlicher Lehrer der Gottesgelahrtheit daselbst; in allen diesen Ämtern thätig bis zu seinem am 5ten August 1755 erfolgten Tode, etwas über fünf Jahre nach Bachs Heimgange. Dieser Mann, nach den Worten eines neuern

Schriftstellers*) „hochgeachtet als gelehrter Theolog und sehr eindringlicher Kanzelredner, gefürchtet wegen seiner Strenge in Lehre und Leben, ein Mann, durchgreifenden, ganz entschiedenen Charakters, selbst durch Gestalt und Haltung Jedermann imponirend" hat sicherlich auf die Einrichtung und Gestaltung der Bachschen in Leipzig entstandenen Kirchenjahrgänge bedeutend eingewirkt, obgleich zu bezweifeln steht, daß es mit der Übereinkunft Beider über die Passionsmusiken in der heiligen Woche sich so verhalten haben werde, wie eben jener Gelehrte berichtet, wovon später zu reden seyn wird. An der Thomaskirche wechselte die Würde des Pfarrers sechsmal während der amtlichen Thätigkeit Sebastians, und wenn auch die meisten der Männer, welche jene bekleideten, von der untergeordneten Stellung der Subdiaconen und Diaconen an der Kirche zu ihr erhoben wurden, also längere Zeit in geistlichen Verrichtungen bei ihr angestellt waren, so finden wir doch keinen unter ihnen genannt als unserem Meister näher befreundet, der eben daselbst häufiger wechselnden Sonnabendsprediger — 15 während 27 Jahren — nicht zu gedenken. Als Organist bei St. Nicolai und Dirigent des s. g. neuen akademischen Gottesdienstes stand ihm der schon genannte Johann Gottlieb Görner zur Seite, an der Thomaskirche Christian Gräbner, statt dessen uns jedoch um 1730 jener erste begegnet, also aus seiner früheren Stellung dahin übergegangen war. Als Schulrektoren bei St. Thomas waren Johann Heinrich Ernesti (bis zum 16ten October 1729), Johann Matthias Geßner, später Professor in Göttingen, und Johann August Ernesti seine Vorgesetzten, als Conrektor der Magister Johann Heinrich Hebenstreit. Geßner war sein Freund und Verehrer; mit Lebendigkeit und Wärme spricht er sich aus darüber in einer Anmerkung zum Quinctilian, wo die Rede ist von einem Kitharöden, der singend, spielend, ja, tanzend zugleich, ein Gedicht vorgetragen habe. „Alles dieses (sagt er, seinen Schriftsteller anredend) mein Fabius, würdest du etwas nur Geringes nennen, vermöchtest du, aus der Unterwelt erweckt, unseren Bach zu schauen, denn sein will ich am liebsten hier gedenken, als meines vormaligen Amtsgenossen bei der Thomasschule. Ja, du sprächest also, sähest du ihn, wie er unsere vielsaitige neue Lyra, einen Verein vieler Cythern, mit beiden Händen, mit allen Fingern behandelt, zumal aber, wie er jenes Tonwerkzeug über alle andern, dessen zahllose Pfeifen durch Bälge belebt werden, mit beiden Händen, ja, mit hurtigstem Dienste der Füße überläuft, wie er, der Einzelne, ganze Schaaren verschiedenster, und dennoch unter sich übereinstimmender Töne hervorlockt; schautest du ihn, sage ich, wenn er — was viele eurer Cytherspieler und sechshundert Flötenbläser nicht vermöchten — nicht etwa mit nur einer Stimme singt und seine Aufgabe ausführt wie ein Sänger zur Laute, sondern unter dreißig oder vierzig Zusammenwirkenden auf alle merkt, den mit einem Winke, einen andern mit stampfendem Fuße, einen dritten mit drohendem Finger zum Ebenmaaße, zum rechten Treffen zurückführt; diesem mit hoher, einem zweiten, einem dritten mit tiefer und mittlerer Stimme den Ton im Voraus angiebt, mit dem er eintreten soll; wie der eine Mann, bei dem lautesten Getöne des Zusammensingens, in den schwersten Stellen Jedem dienstbar, doch auf der Stelle erlauscht, ob, und wo etwas nicht stimme, und alle in Ordnung zu erhalten, überall hülfreich einzutreten weiß; wo etwas wankt, es herzustellen, mit allen Gliedern den Rhythmus, mit scharfem Ohre die Harmonie zu messen, aus seiner einen engen Kehle alle Stimmen hervorzubringen versteht! Bin ich im Übrigen auch ein großer Verehrer des Alterthums, so meine ich doch, daß mein einer Bach, und ein ihm Gleichkommender, wenn es einen Solchen geben sollte, vielmal den Orpheus und wohl zwanzigmal

*) Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, IV. p. 422. 423.

den Arion in sich schließt!“ So scheinen die übrigen Schulvorsteher, namentlich der jüngere Ernesti nicht gedacht zu haben. Dieser war ein ausgezeichneter Gelehrter, zumal in seinem Fache, allein weder Freund noch Kenner der Tonkunst, ja, wie es scheint, achtete er sie gering, und war ihr abhold, als vermeintlicher Störerin wissenschaftlicher Ausbildung. Es mußten daher manche Reibungen entstehen zwischen ihm und dem für diese Kunst unermüdlich thätigen, seine Zöglinge mit Ernst zu ihr anhaltenden Meister, der in seiner Eigenschaft als Capellmeister zweier Fürstenhöfe — des Cöthenschen und des Weißenfelsischen, der ihn später ebenfalls mit diesem Titel beehrt hatte — gegen den Vorsteher der Lehranstalt, der er mit seinen Gaben diente, nicht in dem ganz untergeordneten Verhältnisse eines gewöhnlichen Cantors zu stehen glaubte; nicht zu gedenken des erhöhten Bewußtseyns, womit seine zuvor freudig anerkannte außerordentliche Meisterschaft in seiner Kunst ihn durchdrang, die dasjenige ihm wohl aufzuwiegen schien, was, im Vergleiche gegen seinen Vorgänger Kuhnau, ihm an gelehrter Bildung gebrechen mochte. Forkel erzählt, der im Jahre 1736 ihm beigelegte Titel eines königlich Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Hof-Compositeurs sei durch Verhältnisse veranlaßt worden, in die er durch sein Amt als Cantor an der Thomasschule gekommen; und es scheint wohl, er wolle auf das eben Angeführte deuten, ohne darüber sich näher auszusprechen.

Sebastians Stellung bei der Leipziger Universität gab ihm nicht selten Veranlassung, neben seiner Thätigkeit für den Gottesdienst in den Hauptkirchen der Stadt auch in anderem Sinne öffentlich hervorzutreten. Kurz nach seinem Amtsantritte hatte der Doktor Johann Florens Rivin die ordentliche Professur der Rechtsgelahrtheit an der Hochschule überkommen, und am 9ten Juni 1723 wurde ihm deshalb „mit einer Cantate die Gratulation abgestattet.“ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese, als erste amtliche Gelegenheitsmusik, von unserm Meister herrührte, obgleich wir es nicht ausdrücklich bemerkt finden; doch war freilich das Gedicht — wenn wir es so nennen wollen — das seine Aufgabe bildete, nicht eben geeignet, ihm diese Arbeit erfreulich zu machen. Wie er mit seiner Kunst, Versen gegenüber wie die folgenden, sich habe gebehrden können, ist in der That schwer zu begreifen:

> Du bist ein practicus;
> Wer oft in schweren Fällen
> Ihm selbst nicht helfen kann,
> Der flehet dich um klugen Beistand an,
> Und sucht dich vor den Riß zu stellen ꝛc.
> Das Ober-Hof- und Appellation-Gericht
> Bewundert deinen Witz u. s. w.

Es mag wohl seyn, daß er deshalb in ähnlichen Fällen, wo die Aufgabe ihm wenig zusagte, sie seinem Amtsgenossen Görner überließ, der sich gern geltend gemacht zu haben scheint, und den wir manchmal, wo es eigentlich seines Amtes nicht gewesen wäre, in solcher Art thätig finden.

Anderemale fand neben des Meisters künstlerischem Hervortreten auch ein öffentliches, persönliches statt. So am 12ten Mai 1727, dem 58sten Geburtstage Friedrich Augusts, Königs von Polen und Churfürsten von Sachsen. Außer andern vielen Festlichkeiten bei persönlicher Anwesenheit des Gefeierten, führten auch — so erzählen Siculs Leipziger akademische Jahresberichte — „die convictores Abends nach acht Uhr, als ihnen, daß es nunmehro Zeit sey, durch den Hof-Fourier gemeldet worden

war, eine Music auf, welche von dem Capellmeister und Stadt-Cantor, Herrn Johann Sebastian Bach componiret worden, und die derselbe persönlich dirigirte." Zum „dramate musico" war dabei „eine elaboration beliebet worden" worin der Held des Tages durch allegorische Personen und Götter des Olymp — Philuris (Leipzig, die Lindenstadt bedeutend), Harmonia, Apollo und Mars — gefeiert, und in Recitativen, Arien, Ariosi, einem Duett, und einem Chore zum Schlusse angesungen wurde. Christian Friedrich Haupt, der Urheber dieser „elaboration", auf einem silbernen Becken ein Exemplar derselben tragend, das „auf weißem Atlas gedruckt, in ponceaufarbenen Sammet mit goldenen Dressen und Franzen eingebunden war," schritt, von einem feierlichen Fackelzuge geleitet, bis in des Königs Vorzimmer, wo er sein Werk demselben zu Händen des Oberschenken von Seiffertitz überreichte; unterdeß wurde die Musik auf dem Markte aufgeführt, „zu allergnädigstem Contentement, bei sehr großem Zulauf, unter einer genugsamen Barrière von der, vor Königlicher Majestät die Aufwartung habenden Soldatesque." Ähnliche dramatisch allegorische Cantaten zur Feier der Geburtstage des Landesherrn scheinen damals sehr beliebt gewesen zu seyn; auch bei dem Jahre 1730 gedenkt Sicul einer solchen, von Gottsched mit Bezug auf das damals stattfindende Lustlager zwischen Großenhayn und Mühlberg gedichteten, und bei Gelegenheit einer späteren Reihe von Streitschriften über Vorzüge und Gebrechen Bachischer Setzweise, bei der wir in der Folge zu verweilen haben werden, wird eine Abendmusik erwähnt, die unser Meister in der Ostermesse 1738 in Gegenwart der Landesherrschaft zu Leipzig öffentlich aufgeführt habe, und welche „rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich, nicht nach verderbtem, sondern bestem Geschmack" gesetzt gewesen, und „mit durchgängigem Beifalle angenommen worden."

Auch andere als fröhliche öffentliche Ereignisse nahmen Sebastians Thätigkeit während seiner Leipziger Amtsführung in Anspruch. So, nicht lange nach jener Geburtsfeier deren wir zuerst gedachten, noch in demselben Jahr 1727, der Tod der Königin von Polen und Churfürstin von Sachsen, Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth. Am 17ten October 1727 beging auf diese Veranlassung die Leipziger Hochschule in der Pauliner Kirche einen feierlichen Trauergottesdienst, für den Bach eine von Johann Christoph Gottsched gedichtete Ode von neun Strophen gesetzt hatte. Wir kommen später auf dieses Werk zurück, das uns ein Beispiel geben wird wie unser Meister gleich anderen berühmten Zeitgenossen durch seine Töne, wir dürfen nicht sagen zu malen, doch dem bloßen Schalle und Geräusche eine tonkünstlerische Bedeutung abzugewinnen gestrebt habe.

Eine der wichtigsten Gelegenheiten für große und festliche kirchliche Musikaufführungen bot die im Jahre 1730 eintretende zweite Jubelfeier der Überreichung der Augsburgischen Confession. Leipzig beging sie durch drei Tage, gleich einem hohen Feste, am 25sten, 26sten und 27sten Juni. Unser Meister hätte hier seiner Obliegenheit als Stadtcantor und Musikdirektor der Hochschule nicht zugleich genügen können; er zog die kirchliche Wirksamkeit vor, und überließ seinem Amtsgenossen Görner die akademische. Für den ersten Festtag, Vormittags, war als Predigttext vorgeschrieben: Römer I, 16. 17: „Ich schäme mich des Evangelii Christi nicht, denn es ist eine Kraft Gottes, die da seelig machet alle, die daran glauben, die Juden vornehmlich, und auch die Griechen; sintemal darin offenbaret wird die Gerechtigkeit die vor Gott gilt, welche kömmt aus Glauben in Glauben, wie denn geschrieben steht: der Gerechte wird seines Glaubens leben." Für den Nachmittag desselben Tages lautete der Text (Hebräer XIII, 15. 16): „So lasset uns nun opfern durch ihn (Christum, den Hohenpriester) das Lobopfer

Gott allezeit, das ist die Frucht der Lippen, die seinen Namen bekennen. Wohlzuthun und mitzutheilen vergesset nicht, denn solche Opfer gefallen Gott wohl." Diesen Sprüchen gegenüber hatte Bach für seine Kirchenmusik in St. Nicolai, welche herkömmlich mit einem Bibelworte zu beginnen, und mit einem Chorale zu schließen pflegte, zwischen denen Betrachtungen und Erwägungen mancherlei Art in den Formen neuerer Tonkunst, Recitativen, Arien, Duetten, sich hören ließen, zum Anfange den ersten Vers des 149sten und den 4ten des 150sten Psalms gewählt: „Singet dem Herrn ein neues Lied, die Gemeine der Heiligen soll ihn loben; Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen ꝛc." und zum Schlusse die dritte Strophe von Luthers Liede: „Es woll' uns Gott genädig seyn" über den 67sten Psalm:

Es danke Gott und lobe dich
Das Volk in guten Thaten ꝛc.

Dem 2ten Festtage waren die Predigttexte Hebräer X, 23. 24, und Psalm 93, 5 bestimmt: „Lasset uns halten an der Bekenntniß der Hoffnung, und nicht wanken, (denn er ist treu der sie verheißen hat) und lasset uns unter einander unser selbst wahrnehmen mit Reizen zur Liebe und guten Werken ꝛc." und: „Dein Wort ist eine rechte Lehre, Heiligkeit ist die Zierde deines Hauses ewiglich" ꝛc. Bach aber hatte seiner, an diesem Tage in der Thomaskirche aufgeführten Musik den ersten Vers des 65sten Psalms vorangestellt: „Gott man lobet dich in der Stille zu Zion, und dir bezahlet man Gelübde ꝛc." und sie mit der letzten Strophe des lutherischen Pfingstliedes „Komm heiliger Geist, Herre Gott" beschlossen:

Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns freudig und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben
Die Trübsal uns nicht abtreiben ꝛc.

Die für den dritten Festtag erlesenen Predigttexte endlich waren aus Joh. VII, 16 bis 18, und Römer X, 10. 11 entnommen, wo es heißt: „Meine Lehre ist nicht mein, sondern deß der mich gesandt hat. So jemand will deß Willen thun, der wird inne werden, ob diese Lehre von Gott sey, oder ob ich von mir selbst rede. Wer von ihm selbst redet, der suchet seine eigene Ehre; wer aber suchet die Ehre deß, der ihn gesandt hat, der ist wahrhaftig, und keine Ungerechtigkeit ist an ihm ꝛc." und: „So man von Herzen gläubet, so wird man gerecht, und so man mit dem Munde bekennet, so wird man seelig; denn die Schrift spricht: wer an ihn gläubet wird nicht zu Schanden werden." Bachs Kirchenmusik, die an diesem Tage wieder in St. Nicolai stattfand, begann mit dem 6ten und 7ten Verse des 122sten Psalms: „Wünschet Jerusalem Glück, es müsse wohl gehen denen, die dich lieben, Es müsse Friede inwendig seyn in deinen Mauern, und Glück in deinen Palästen ꝛc." und schloß mit den beiden Versen des Liedes: „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ ꝛc." worin die Gemeine um das Licht des heiligen Gotteswortes, um Beständigkeit, um Festhalten an Predigt und Sacrament bittet. In solcher Weise war man damals bestrebt, Predigt und Kunstgesang zu weihen durch das heilige Wort der Offenbarung, beides dadurch in Übereinstimmung und Zusammenhang zu bringen,

und dafür wirkten Deyling und Bach, der Superintendent und sein Cantor, treulichst durch jene 27 Jahre, die ihnen zu gemeinschaftlicher Thätigkeit vergönnt waren. Wie vielfach aber der letzte bestrebt gewesen sei die herkömmliche Form nicht in eine starre und todte ausarten zu lassen, wird die nähere Betrachtung seiner Werke an ihrer Stelle uns lehren. Jenen Musiken ging das lateinische Kyrie, Gloria und Credo voran, aus dem Gottesdienste der alten Kirche herkömmlich herübergenommen, und sie wurden durch Orgelspiel eingeleitet; ein Theil, meist der Anfangsspruch und eine Arie, der dann das von der Gemeine gesungene Lied: „Wir glauben all' an einen Gott" folgte, wurde vor der Predigt aufgeführt, das Übrige nach deren Beendigung. In gleicher Art, scheint es, war überhaupt der Regel nach, der festtägliche Gottesdienst eingerichtet*); als etwas Besonderes für diese Gelegenheit finden wir das Te Deum (wie ausdrücklich bemerkt wird) mit Trompeten und Pauken vorgeschrieben.

Gewöhnlich pflegt man Bach, seine kirchlich-akademische Thätigkeit ausgenommen, als einen still in das Innere seines Hauses zurückgezogenen, die Berührung mit der Welt ablehnenden Mann sich zu denken. Dem ist aber nicht so; er dehnte seine Wirksamkeit auch aus über die Grenzen hin, die ihm von seiner Pflicht unmittelbar gesteckt waren. So finden wir**) um das Jahr 1736 zwei wöchentliche Concerte in Leipzig, deren einem Joh. Seb. Bach vorstand, und das an jedem Freitage Abends von 8 bis 10 Uhr, in der Meßzeit auch am Dienstage zu gleicher Stunde, auf dem Zimmermann'schen Kaffeehause in der Katharinenstraße gehalten wurde. Das andere (im Schelhaferschen Saale in der Klostergasse) fand Donnerstags um eben die Zeit, in der Messe auch Montags, unter Görners Leitung statt. Die Theilnehmer an denselben waren meist Studirende, und es ist zu rühmen, daß beide Männer durch Vereinigung der Jugend für Kunstzwecke dem damals herrschenden rohen Leben der akademischen Bürger zu steuern suchten, von deren Zügellosigkeit die oft vorkommenden Mandate gegen Unfug in den Kirchen, und ein ernstlicher Aufstand im Jahre 1726, weil ihnen untersagt worden war in Schlafpelzen und mit Tabakspfeifen auf den Straßen herumzugehen, kein erfreuliches Zeugniß ablegen. Bach hatte aber auch, wollte er irgend in seinen kirchlichen Aufführungen etwas leisten, seine tiefsinnigen Schöpfungen nur in einigermaaßen würdiger Gestalt zum Gehör bringen, die dringendste Veranlassung sich der Geneigtheit der studirenden Jugend zu versichern. Denn es war mit den Kräften gar übel beschaffen, die ihm dafür zu Gebote standen, wie er es selber berichtet in einem: „kurzen jedoch höchstnöthigen Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik, nebst einigen unvorgreiflichen Bedenken vor dem Verfall derselben," geschrieben zu Leipzig am 23sten August 1730. Seiner Rechnung nach bedurfte es zu einer wohlbestellten Kirchenmusik 56 Personen, 36 Sänger und 20 Instrumentisten; unter seinen Thomanern befanden sich jedoch nur 17 als Sänger zu gebrauchende, 20 „so sich noch erstlich mehr perfectioniren müssen, um mit der Zeit zur Figuralmusic gebrauchet werden zu können" und 17 untüchtige. Was die Instrumentisten anlangt, so bestanden die zur Kirchenmusik bestellten aus 8 Personen, 4 Stadtpfeifern, 3 Kunstgeigern und einem Gesellen. „Von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften (bemerkt Bach) etwas nach

*) Wir theilen später eine Bemerkung Bachs mit von 1714, über die Ordnung des musikalischen Gottesdienstes zu Leipzig.

**) Mizler, Musikal. Bibliothek. I, 1, S. 63.

der Wahrheit zu erwähnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, daß sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind wie es seyn sollte.“ Er war also genöthigt, den Mangel an Instrumentisten durch Beihülfe der Studirenden und der Alumnen der Thomasschule zu ersetzen.

Zur Zeit seiner Vorgänger, Schelle und Kuhnau, „die sich schon der Beihülfe der Herren studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine vollständige und wohllautende Musik hatten produciren wollen“ war der Rath dem obwaltenden Mangel zu Hülfe gekommen: er hatte einige Vocalisten, als auch Instrumentisten „mit stipendiis begnadiget, mithin zur Verstärkung derer Kirchenmusiquen animiret. Der itzige status musices aber (fährt Bach fort) ist ganz anders als ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto hat sich verwunderungswürdig geändert, daher auch die ehemalige Arth von Music unsern Ohren nicht mehr klingen will, und man um so mehr einer erklecklichen Beihülfe benöthigt ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musikalischen gustum assequiren, die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben.“ Nun seien aber „die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro musico gar entzogen.“ Damit sei die Lust Fremder, bei den Kirchenmusiken mitzuwirken, nothwendig erkaltet. Die Herren studiosi hätten sich „dazu willig finden lassen, in der Hoffnung, daß Ein- oder Anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) werde begnadigt werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet worden, successive gar entzogen worden, so habe hiemit sich auch die Willfährigkeit der studiosorum verloren; denn wer werde umsonst arbeiten oder Dienste thun?“

Belohnen also konnte der Meister seine musikalischen Helfer unter den Studirenden nicht, er mußte sie auf anderem, einem begabten und ausgezeichneten Manne zu Gebote stehendem Wege zu gewinnen suchen, dem des Eifers für die Sache, ehrenden Beifalls, freundlichen Zuvorkommens; und daran hat er es gewiß nicht fehlen lassen.

Ein Streit zwischen Johann Adolf Scheibe, Königl. Dänischem Capellmeister, der im März 1737 mit einer musikalischen Zeitschrift unter dem Titel: „der critische Musicus“ aufgetreten war, und unserem Meister, der in dem sechsten Stücke jenes Blattes sich wegen seiner Setzweise hart und kränkend angegriffen meinte, findet zweckmäßiger da seine Würdigung, wo des Meisters eigenthümliche Art und Kunst uns näher beschäftigen wird. Bach, sei es, weil der Feder nicht besonders gewachsen, sei es, um seine Kunstthätigkeit nicht durch fremdartige, zerstreuende Dinge zu unterbrechen, hatte bei diesem Kampfe sich der Feder des Magister Johann Abraham Birnbaum zu Leipzig bedient, der sich erst später namenkundig gab, seine Schutzschrift aber gleich Anfangs dem Meister zugeeignet hatte, für den sie verfaßt war. Auch Görner scheint dabei auf Bachs Seite sich mit betheiligt zu haben; eben auf ihr stand auch der M. Lorenz Christoph Mitzler, ein Schüler Geßners und Bachs auf der Thomasschule, der seit 1738 unter dem Titel: „Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheiischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern ꝛc.“ ebenfalls eine Zeitschrift herausgegeben hatte, der wir manchen anziehenden Beitrag zur Kenntniß ihrer Zeit verdanken. Mitzler hatte seit 1738 eine Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften gegründet, der auch Bach, jedoch

fast zehn Jahre später, um 1747, beitrat. Er, der schaffende Künstler, ließ als Glied derselben zwar nicht in theoretische Speculationen sich ein, beschenkte jedoch die Gesellschaft bei seinem Eintritte in dieselbe mit seinem auf die mannichfachste Weise, unter Erschöpfung fast aller kanonischen Kunst ausgearbeitetem Choral: „Vom Himmel hoch da komm ich her," welcher später in Kupfer gestochen wurde, und mit einem dreifachen Canon zu sechs Stimmen, den der 4te Theil der Mitzlerschen Bibliothek uns aufbewahrt hat.

Eben dieses Jahr, 1747, gab Veranlassung zu einem Werke ähnlicher Art als die zuletzt erwähnten beiden. Sebastians zweiter Sohn, Philipp Emanuel, schon 1738 von Friedrich, Kronprinzen von Preußen, nach Rheinsberg berufen, befand sich seit dessen Thronbesteigung, 1740, in seinem Dienste als Kammermusikus. Diesem kunstliebenden Könige war der große Ruf nicht unbekannt geblieben, den der Vater jenes seines geistreichen Tonkünstlers genoß, und er hatte anfangs andeutend, dann bestimmter seinen Wunsch aussprechend, zuletzt nach der Zeit seiner Erfüllung ausdrücklich fragend, ihm Veranlassung gegeben, seinen Vater zu einer Reise nach Potsdam aufzufordern. Im Jahr 1747 unternahm es endlich der Alte, in Gesellschaft seines ältesten Sohnes, Wilhelm Friedemann, sich auf den Weg dahin zu begeben.

Der König erhielt eben vor dem Beginne seines abendlichen Kammerconcerts den Meldezettel, auf welchem sich der Name des angekommenen Meisters befand, der in der Wohnung seines Sohnes abgetreten war. Sich gegen die versammelten Musiker wendend, mit dem Ausrufe: „der alte Bach ist gekommen" befahl er, ihn sofort auf das Schloß zu laden. Der Meister, durch den Boten gedrängt, war genöthigt in seinen Reisekleidern zu bleiben, und fand sich mit seinem ältesten Sohne ein, der den Vorgang später an Forkel erzählte. Leider hat sich dieser damit begnügt, uns von dem Eindrucke zu berichten, den jene Erzählung auf ihn gemacht, statt uns von den Reden und Gegenreden, die zwischen dem Könige und dem Cantor stattfanden, etwas mitzutheilen, wir sind daher außer Stande, durch irgend einen eigenthümlichen Zug den trockenen Bericht über diesen Vorfall zu beleben. An die Stelle des gewöhnlichen Concerts trat jenen Abend eine Wanderung des Königs und des Leipziger Cantors durch alle Zimmer des Schlosses, in denen Silbermannsche Pianofortes sich befanden, welche der König sehr liebte; alle mußte Sebastian versuchen und sich in freier Fantasie auf ihnen hören lassen, in Gegenwart der Capellisten, die sich ungehindert angeschlossen hatten. In der Widmung des Werkes, dessen wir bald näher gedenken werden, spricht sich der Meister gegen den großen König über das weiter Vorgefallene aus, und wir lassen ihn nun selber reden, so weit jene Zueignung uns dazu in den Stand setzt. „Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen (sagt der Alte) erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bei meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruhten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchster Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit." Allen, dem Könige voran, hatte er mit dieser Ausführung genügt, und dieser verlangte nun noch eine Fuge von sechs wesentlichen Stimmen zu hören. Für eine solche, zumal wenn sie unvorbereitet erfunden und sogleich vorgetragen werden soll, ist nicht ein jedes Thema geeignet und das königliche, ein chromatisches von bedeutender Länge, bot besonders große Schwierigkeiten dar. Bach wählte deshalb selber eines, und erfüllte durch dessen augenblickliche Ausarbeitung in der vorgeschrie-

benen Form den Befehl Friedrichs. So sehr ihn nun auch der König in dieser Leistung, eben wie in der ihr vorausgegangenen, bewundert und es lebhaft gegen ihn ausgesprochen hatte, so weit glaubte doch der bescheidene Meister zurückgeblieben zu seyn hinter demjenigen, was von ihm zu erwarten gewesen wäre. „Ich bemerkte gar bald (fährt er in der gedachten Widmung fort) daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß und machte mich sogleich anheischig, dieses recht königliche Thema vollkommen auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen.“ Dieser Entschluß wurde ausgeführt, und die Arbeit unter dem Titel: „Musikalisches Opfer“ am 7ten Juli 1747 dem Könige zugeeignet. Neben einer freien Durchführung, wohl derjenigen ähnlich, die er diesem vorgetragen hatte, giebt er hier eine Reihe verschiedenartiger Canons, eine zweistimmige, und eine sehr ausführliche sechsstimmige Fuge über das königliche Thema, das er früher für eine solche nicht hatte benutzen können, endlich eine dreistimmige Sonate für Flöte, Geige und Baß, von der wir nicht wissen, ob der König später in einem seiner Kammerconcerte sie ausgeführt haben mag, was in sofern zu bezweifeln ist, als er in seinem musikalischen Vortrage sich nicht gern durch strenge Schranken einengen ließ, sondern sich lieber, ohne Rücksicht auf Zeitmaaß, nach seiner jedesmaligen Empfindung frei erging, was bei einem Bachschen Werke nicht so leicht thunlich war. Huldigend schließt der alte Meister die Widmung seines Werkes, mit den Worten es habe dasselbe „keine andere, als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke gleichwie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren müsse.“

Diese Reise war der letzte Lichtpunkt in dem Leben Sebastians. Er hatte als schaffender und ausübender Künstler auf dem Clavier und der Orgel vor dem größesten Herrscher seiner Zeit sich in seiner ganzen Meisterschaft gezeigt, vor einem Herrscher, der seine Kunst wohl zu würdigen verstand; er hatte die ehrendste Anerkennung von ihm erfahren, mit Genugthuung war er in seine Heimath zurückgekehrt. Dort erwarteten ihn aber Tage des Leidens und der schweren Prüfung. Sein ursprünglich schwaches Gesicht war durch Anstrengung in früherer Jugend, zumal seine nächtlichen Schreibereien bei Mondlicht, später durch anhaltendes Arbeiten, namentlich auch durch eigenes Graviren seiner Werke in Kupfer, bedeutend angegriffen worden; in diesen späteren Jahren entwickelte sich eine schmerzhafte und gefährliche Augenkrankheit, durch die sein Erblinden zu befürchten war. Theilnehmende Freunde riethen ihm, sich der Behandlung eines aus England gekommenen, damals in Leipzig verweilenden Augenarztes zu unterwerfen. Dieser wagte eine Operation, welche zweimal mißglückte. Damit war nicht allein die Sehkraft verloren gegangen, sondern auch die bisher feste Gesundheit des Meisters zeigte sich durch den Gebrauch gewaltsamer Arzneimittel, welche die Operation hatten vorbereiten und unterstützen sollen, unwiederbringlich zerrüttet. Während des seitdem bis zu seinem Ende ihm auferlegten sechsmonatlichen Siechthums blieb er gefaßt und im Innern thätig. Sein letztes Werk, die Kunst der Fuge, worin sein Scharfsinn alles zu erschöpfen gedacht hatte, was aus einem Fugenthema entwickelt werden könne, für das er, um es zu krönen, zum Schlusse noch die verwickeltste und schwierigste Aufgabe sich gestellt hatte, blieb zwar unvollendet, allein seine Fähigkeit, die Bilder seines Innern auszugestalten, dauerte fort. Noch in seinen letzten Tagen beschäftigte ihn ein Tonsatz über die Melodie des Liedes: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn“ den er seinem Schwie-

gersohne Altnikol, Organisten zu St. Wenceslaus in Naumburg, dem Gatten seiner ältesten Tochter zweiter Ehe, Elisabeth Juliane Friedericke, in die Feder sagte. Wie sehr er seiner Kunst noch während jener Leidenstage mächtig gewesen, zeigt dieser Satz auf das Deutlichste, aber auch seine fromm-ergebene Stimmung leuchtet klar und erhebend daraus hervor. Er weihte, schon an der Schwelle seines Lebens, seinem Schöpfer mit der Gabe, die er ihm verdankte, durch die sein innerstes Wesen mehr als durch Worte zu offenbaren ihm vergönnt war, das willige Opfer eines demüthigen, zerschlagenen, aber auch reinen und festen Herzens; und als ein solches Opfer, als die letzte schaffende That seines vielbemühten und fruchtbaren Lebens steht dieser Satz mit Recht als ein Anhang hinter seinem letzten unvollendet gebliebenen Werke. Am 28sten Julius*) 1750, Abends nach einem Viertel auf 9 Uhr, im 66sten Jahre seines Alters, schlummerte er zu einem besseren Leben hinüber. Zehn Tage zuvor hatte die Hoffnung sich hervorgethan, daß er könne erhalten bleiben; es war ihm eines Morgens die Sehkraft unerwartet wiedergekehrt, mit der Fähigkeit, das Licht zu ertragen. Allein ein bald nachher eingetretener Schlagfluß, ein in Folge davon entwickeltes heftiges Fieber, vereitelte alle Bemühungen zweier der geschicktesten Leipziger Ärzte, ihn zu retten.

Er hatte in zwei Ehen gelebt, und in beiden zusammengenommen zwanzig Kinder erzeugt. Seine erste Gattin, Maria Barbara, Tochter Johann Michael Bachs, Organisten und Stadtschreibers im Amte Gehren, gebar ihm zwei Töchter und fünf Söhne, unter diesen die berühmten Tonmeister Wilhelm Friedemann (1710) und Carl Philipp Emanuel (1714). Diese geliebte Frau wurde ihm, in strengstem Verstande, unerwartet entrückt. Als er, von einer Reise nach dem Carlsbade mit seinem Fürsten Leopold von Cöthen um 1720 zurückgekehrt, sein Haus wieder betrat, empfing er bei dem Eintritte die schmerzliche Kunde, daß sie, die er in blühender Gesundheit verlassen hatte, gestorben und begraben sei; er hatte nicht einmal gewußt noch geahnt, daß sie krank gewesen. Seine zweite Ehegattin, Anna Magdalena, jüngste Tochter des herzogl. Weißenfelsischen Hoftrompeters Johann Caspar Wülcken, die er im Jahre 1721 geehlicht, gab ihm sechs Söhne und sieben Töchter, unter denen drei von diesen und jenen, eben wie deren Mutter, ihn überlebten. Aus dieser Ehe stammen Johann Christoph und Johann Christian Bach: jener zuletzt Concertmeister am Bückeburger Hofe, ein fertiger Spieler, seinem Bruder Philipp Emanuel im Ganzen nachstrebend; dieser unter dem Namen des Mailänder und später des Londoner Bach bekannt, eines ganz andern Weges gehend, als seine älteren Brüder in ihren Tonschöpfungen gethan, so daß er kaum noch der Schule seines Vaters als angehörend zu betrachten ist.

Man wird nicht erwarten, den berühmten Stifter dieser Schule hier in jeder Richtung seiner hervorragenden Kunstthätigkeit gewürdigt zu finden. Die Betrachtung seines Einflusses auf den evangelischen Kirchengesang in der doppelten Beziehung als Gemeine- und als Kunstgesang, seines Verdienstes als Orgelspieler, kann allein den Gegenstand unserer Darstellung bilden. Manchen dürfte es überraschen, jene doppelte Beziehung zu dem Kirchengesange hier erwähnt zu sehen, indem den Meisten wohl seine große Fruchtbarkeit auf dem Gebiete kirchlichen Kunstgesanges, seine Gabe als Setzer geistlicher Liedweisen bekannt seyn wird, während ihnen seine Thätigkeit als Sänger derselben ganz

*) Ich folge der Angabe in Mitzlers Musikal. Bibliothek, IV, p. 167. Forkel nennt den 30sten desselben Monats, ob nach Wilhelm Friedemanns Angabe, muß dahin gestellt bleiben.

fremd geblieben ist. Und doch ist diese ein nicht unerheblicher Theil seines ausgezeichneten Kunstlebens. Das Lied und seine Weise sind urkundlich die Grundlage des aus dem Gemeinegesange eigenthümlich hervorgeblühten Kunstgesanges der evangelischen Kirche, und keinen der für diesen thätigen großen Tonmeister der vorangehenden Jahrhunderte haben wir beiden völlig fremd gefunden, war auch der Eine mehr, der Andere minder dafür begabt. Daß eben Bach, im achtzehnten Jahrhunderte unter den Tonschöpfern für die Kirche der hervorragendste, hierin eine Ausnahme machen werde, dürften wir also nicht voraussetzen. Nun hat aber Forkel, der innigste Verehrer, der Lebensbeschreiber dieses großen Meisters, die Behauptung ausgesprochen, er solle nie ein Lied gemacht haben; wozu — wie er hinzufügt — es seiner auch nicht bedurft habe, indem diese kleinen lieblichen Kunstblümchen deswegen doch nie ausgehen würden, die Natur treibe sie allenfalls auch ohne besondere Pflege von selbst hervor. Und doch ist diese Behauptung unrichtig; viele Weisen geistlicher Lieder rühren von S. Bach her, ja, es steht dahin, ob wir ihn nicht zu den ersten Förderern jener, um den Anfang des Jahrhunderts sich bestimmter hervorthuenden Richtung des geistlichen Liedergesanges werden zu rechnen haben, die in den ersten Abschnitten des vorangehenden Buches uns beschäftigt hat. Die eigenthümliche Art der Melodiebildung aber, die wir an jenen Weisen wahrnehmen, finden wir auch übertragen, theils auf die Hauptstimme von Andern herrührender, älterer oder gleichzeitiger, von ihm gesetzter Choräle, vor allem aber auf die Gestaltung der Mittelstimmen dieser Tonsätze, zumal des Tenors. Für die besondere Gefühls- und Auffassungsweise des Meisters, für die Entwickelung seiner Kunstthätigkeit, sind demnach jene Weisen von entschiedener Erheblichkeit, und die Prüfung, welche derselben ihm angehören, ist ein unerlaßlicher Theil einer Darstellung, die sich mit ihm beschäftigt. Denn einer nähern Prüfung und Forschung bedarf es; eine nicht unbedeutende Zahl von Weisen liegt uns vor, von denen wir wissen, daß sie neu von ihm erfundene begreifen, ohne daß diese uns bestimmt bezeichnet sind; es ist uns überlassen, sie unter der Gesammtzahl aller zu erkennen.

Von einer geschichtlichen Darstellung pflegt man zwar in der Regel nur Ergebnisse zu verlangen und vermeidet gern, deren Urheber auf dem oft dornenvollen Wege der Forschung zu begleiten. Hier jedoch ist einer der Orte, wo er den Aufruf an seine Leser, sich auf diesem Wege ihm zu gesellen, nicht vermeiden kann. Es gilt dem schwankend und ungewiß Überlieferten Festigkeit und Sicherheit zu gewähren, die es nicht anders gewinnen kann als durch eigene Überzeugung des Lesers; es gilt, auf einem Gebiete eine zuverlässige Grundlage aufzuführen, wo man so oft Voraussetzungen, Träume und darauf gegründete Folgerungen für Thatsachen ausgegeben hat, die von achtbaren Schriftstellern ohne nähere Prüfung wiederholt, durch diese Gewährsmänner in der Meinung Vieler festgewurzelt, mit Mühe wieder zu beseitigen sind, weil sie durch eine ansehnliche Zahl von Zeugnissen beglaubigt zu seyn scheinen, während doch alle auf eine einzige, trübe Quelle zurückzuführen sind. Wer also hier etwas Neues behauptet, der hat die Pflicht, sich darüber auszuweisen, woher er es wisse, wie die Überzeugung davon bei ihm sich gestaltet habe, und diese Pflicht zu üben, schicke ich nunmehr mich an, da ohne deren Erfüllung das Bild des Meisters, das ich zu geben wünsche, der Vollständigkeit entbehren müßte.

Im Jahre 1736 gab Georg Christian Schemelli, Schloßcantor zu Zeitz, für die evangelischen Gemeinen des Stiftes Naumburg-Zeitz zu Leipzig ein „Musikalisches Gesangbuch“ heraus, das im Geiste und Sinne der Reihe derer sich anschließt, die mit dem Darmstädter (Züehlenschen)

Gesangbuche (1698) beginnend, die beiden Theile des Freylinghausenschen (1704, 1714) und deren bis dahin erschienene spätere Ausgaben in sich befaßt, unter denen namentlich die fünfte des ersten Theiles (1710) sich auszeichnet, wie wir zuvor sahen. Für dieses Buch schrieb Friedrich Schultze, Schloßprediger, Stiftssuperintendent und Consistorialassessor zu Zeitz, am 24sten April eine Vorrede, an deren Schlusse es wörtlich heißt: „Die in diesem musikalischen Gesangbuche befindlichen Melodieen sind von Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächß. Capellmeister und Directore Chor. Musici in Leipzig, theils ganz neu componiret, theils auch von ihm im Generalbaß verbessert und beim Anfange eines jeden Liedes gleich eingedrucket." Der Vorredner fügt dann hinzu, daß noch mehr als 200 solcher Melodieen zum Stiche bereit lägen, die für jetzt nur deshalb nicht beigefügt seien, um das Buch nicht zu vertheuern. Es sei indeß von demselben für diesesmal keine große Auflage gemacht, so daß deren baldiger Absatz zu hoffen sei. Erfülle sich diese Hoffnung, so solle eine neue, doppelte Ausgabe veranstaltet werden; die eine um jene Melodieen vermehrt, die andere ohne Noten, für diejenigen, denen mit solchen nicht gedient sei. Ob diese jemals erschienen sei, habe ich nicht ermitteln können.

Schemelli's Gesangbuch enthält zu 954 Liedern 69 sauber gestochene Melodieen. Bei näherer Prüfung überzeugen wir uns bald, daß unter denselben mehre sich befinden, die den vorangehenden beiden Jahrhunderten angehören und nicht von Johann S. Bach herrühren. Aus dem 16ten Jahrhunderte nur zwei, die Melodieen des 8ten und 77sten der französischen Psalmen*); achtzehn dagegen aus dem 17ten: zwei von Johann Schop**), drei von Johann Crüger***), zwei von Jacob Hintze†), je eine von Wolfgang Frank, Michael Frank, Heinrich Albert, Nachtenhöfer, Adam Drese, Daniel Vetter††); eine in Flittners Weckerlein (1661), zwei in Vopelius' Gesangbuche (1682), eben so viele in dem Darmstädter (1698) vorkommende; eine endlich, deren Lied dem schon 1662 verstorbenen M. Christian Keimann, dem Freunde Hammerschmidts, angehört, von der wir daher voraussetzen dürfen, sie sei mit demselben gleichen Alters, wenn wir auch ihren Ursprung nicht bestimmt anzugeben wissen†††). Einer genaueren Betrachtung bedürfen diese 21 Melodieen nicht, es genügt die Bemerkung, daß wir an ihnen, obgleich sie dem Meister nicht angehören, doch dessen umbildende Hand in der Hauptstimme sowohl als den begleitenden Bässen deutlich erkennen.

Unter den nach Abzug dieser Weisen übrig bleibenden 48 sind wiederum mehre, deren Ursprung im 18ten Jahrhunderte sich nachweisen läßt. Zwölf erscheinen in der frühesten Ausgabe des ersten Theils von Freylinghausens Gesangbuche, 1704*†); eine in dessen 5ter Auflage, 1710**†); sechs

---

*) Nr. 3 (der Beckerschen Ausgabe dieser Melodieen); Nr. 40 (bei Schemelli); Nr. 5 B., 78 Sch.

**) B. 12, 18; Sch. 187, 281.

***) B. 27, 29, 65; Sch. 320, 355, 894.

†) B. 13, 45; Sch. 194, 647.

††) B. 17, 60, 58, 23, 35, 61; Sch. 258, 869, 861, 296, 472, 873.

†††) B. 48, 15, 16, 38, 39, 22; Sch. 696, 197, 203, 284, 570, 293. Hier und bei den zuvor angeführten Zahlen ist die Ordnung beobachtet, in der die Urheber oder Quellen der Melodieen im Texte aufgeführt sind.

*†) B. 1, 2, 6, 9, 20, 33, 36, 38, 40, 43, 49, 55; Sch. 13, 39, 108, 121, 284, 463, 475, 522, 572, 580, 700, 779; Frl. I. 592, 614, 616, 363, 278, 92, 349, 461, 659, 515, 405, 353, 412.

**†) B. 50; Sch. 710; Frl. 436.

in der ersten Ausgabe des zweiten Theiles von eben diesem Liederbuche, 1714*). Nur eine findet sich erst in der, beide, zuvor einzeln und selbständig erschienenen Theile desselben zu einem Buche vereinigenden Ausgabe von 1741, also 5 Jahre später als Schemelli's Gesangbuch, das daher als deren frühere Quelle anzusehen ist**). Für die übrigen erscheint es, so weit meine Forschung reicht, ohne Ausnahme als solche, wenn auch nicht unbedingt für deren Lieder. Allein nur eine unter diesen Melodieen trägt den Namen Bachs, die des 627sten Liedes, die 44ste in Beckers Ausgabe:

Vergiß mein nicht, vergiß mein nicht,
Mein allerliebster Gott;
Ach höre doch mein Flehen,
Ach laß mir Gnad' geschehen,
Wenn ich hab' Angst und Noth,
Du meine Zuversicht;
Vergiß mein nicht, vergiß mein nicht.

Sie führt die Überschrift: di S. Bach. D. M. Lips. etc. Allen andern mangelt eine solche. Von dieser einen wissen wir urkundlich, daß sie ihm angehöre, von den übrigen können wir es nur mit großer Wahrscheinlichkeit vermuthen.

Haben wir nun jene, in früheren Quellen des 18ten Jahrhunderts nachzuweisenden Melodieen dem Meister deshalb abzusprechen, diejenigen, denen wir in Schemelli's Gesangbuche zuerst begegnen, ihm darum beizumessen? Sollten wir an diese letzten, um seine Urheberschaft zu ergründen, einen bestimmten Maaßstab zu legen haben, vielleicht den einer fremden, ungewöhnlichen Melodieführung, wie wir sie in jener mit seinem Namen bezeichneten Weise und etwa der Arie finden, womit er sein Motett: „Komm Jesu, komm" beschließt: „Drum geb' ich mich in deine Hände ꝛc.", zweien, unzweifelhaft von ihm erfundenen? Gewiß keines von dem Allen! Wir werden sehen, daß noch immer der Gründe genug vorhanden sind, bei den einen und den andern Weisen zu vermuthen, wie zu zweifeln, daß sie die seinigen sind; und was die Annahme eines Maaßstabes betrifft, wie der erwähnte, so ist ein solcher vollkommen unzuläßig. Bei aller hohen Verehrung für den großen Meister können wir doch die Überzeugung derer nicht theilen, denen zufolge demjenigen, der im weitesten Umfange mit seinen Werken sich vertraut gemacht habe, kaum noch ein wesentlich Neues in der Tonkunst erscheinen dürfe, die ihm eine proteïsche Natur beimessen, der alle Formen gerecht seien, die ihn befähigt habe, in allen das Vollendete hervorzubringen. Diesen ergiebt sich demnach die Folgerung: aus der Mannichfaltigkeit, dem Wechsel der Formen könne ein Zweifel, ob Etwas ihm angehöre, nicht hervorgehen, denn nie wiederhole er sich, und sei demnach an dem blos äußerlichen Zeichen öfter vorkommender Wendungen nicht zu erkennen; nur das Mißlungene, Geringhaltige, Gewöhnliche sei ihm abzusprechen. Allerdings hat er in den verschiedenartigsten Formen sich versucht, hat allen meist den eigenthümlichen Stempel seines Geistes aufgedrückt, und in sofern waren sie ihm gerechte, dem that-

*) B. 25, 28, 34, 37, 41, 69; Sch. 306, 333, 467, 488, 574, 945; Frl. 72, 1, 5, 182, 381, 170.
**) B. 8; Sch. 119; Frl. 664; (Jesu meines Glaubens Zier.)

und bildungskräftigen Meister ist es nicht leicht geschehen, sich zu wiederholen, weil sein Bilden stets ein bewußtes, besonnenes, die Auffassung seiner Aufgabe stets die eigenthümlichste war, ein nur handfertiges Machen, ein leeres Spiel mit bloßen Formeln in dämmerndem Hinträumen der Empfindung, ihm ferner stand als irgend Einem. Jene mannichfaltigen Formen aber tragen wohl das Gepräge seines Geistes, sie geben Zeugniß seiner Macht über sie, allein kaum hat dieser in allen sich durchaus verkörpert, worüber uns kein Zweifel bleiben wird, wenn wir, was er darin, vielleicht selbst in vollkommnerer Durchbildung (seinem Sinne gemäß) geleistet, mit den Hervorbringungen derer vergleichen, denen jene Formen der lebendige Leib waren, durch welchen die Gedanken ihres Innern in das Reich der Erscheinung eintraten.

Nicht die Wahl der Form an sich, nicht die einzelne Wendung, geschweige denn eine geringe Anzahl ihm urkundlich angehöriger Sätze werden uns daher einen genügenden Maaßstab gewähren können, seine Schöpfungen vor allen herauszuerkennen, wohl aber sein Verhältniß zu der gewählten Form, die Art, wie er sie handhabt, sie sich aneignet. Bei dieser Betrachtung wird uns nicht entgehen können, daß, je weiterer Spielraum ihm gewährt ist sich auszubreiten, er um so freier und sicherer sich bewegt, daß ihm, als Sänger, jedoch die gedrängte, ebenmäßige Form des Liedes leicht als eine Fessel erscheint, weil sie der Fülle seiner Gedanken nicht ausreichenden Raum gewährt; daß nun, da ausgenommen, wo auf dem Strome der Empfindung die Weise in einem Gusse ihm entglitt, nicht selten das Trachten nach fremdartiger Ausgestaltung hervortritt, das Bestreben — nach einem bezeichnenden Ausdrucke seiner unmittelbaren Vorzeit — etwas Besonderes zu erweisen. Das Gewöhnliche, Geringhaltige, werden wir deshalb nicht so leicht bei ihm antreffen; eher das Mißlungene, immer jedoch für uns noch Belehrende. Es wird uns nicht selten eben dasjenige seyn, woran wir ihn erkennen, neben allem Glanze seiner Erfindungsgabe; wir werden, bei der Prüfung seiner Urheberschaft, es eben so wenig auszuscheiden haben, als das in ungewöhnlicher Form überraschend Gelungene, zumal wir, unser Urtheil dadurch bedingend, leicht dem persönlichen Behagen oder Mißbehagen mehr einräumen dürften als sich ziemt.

Ehe wir nun bei der Prüfung, zu der wir uns wenden, durch innere, aus den Werken selbst geschöpfte Gründe uns leiten lassen, wollen wir zunächst äußeren nachforschen, um durch sie eine sichere Grundlage für unser Urtheil zu gewinnen. Wir heben an mit Betrachtung der Singweisen aus Schemelli's Gesangbuche, die wir in älteren Quellen des achtzehnten Jahrhunderts bereits antreffen, und untersuchen, ob irgend eine äußere Beziehung zu dem Meister bei ihnen sich entdecken läßt.

In der Vorrede zu dem ersten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches (1704), aus dem wir zwölf Singweisen in Schemelli's musikalischer Liedersammlung wiederfanden, wird über die beigegebenen Melodieen Folgendes bemerkt*): „Denen alten und gewöhnlichen Kirchenmelodieen hat man Melodey und Noten vorzusetzen, weil sie überall bekannt sind, unnöthig erachtet. Die neuen aber (zum Theil auch einige unbekannt gewordene alte) sind damit sämmtlich versehen, und zum Theil aus dem Darmstädtischen Gesangbuche genommen, zum Theil von christlichen und erfahrenen Musicis

*) Ich wiederhole hier diese schon Seite 17 ausführlich mitgetheilten Stellen, um den Zusammenhang der Darstellung nicht durch bloße Verweisung zu gefährden.

hieselbst aufs neue dazu, und zwar solchergestalt componiret worden, daß darinnen sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravitaet wahrzunehmen ist ꝛc.“ Joh. Seb. Bach war, als dieses geistliche Liederbuch erschien (1704) Organist an der neuen Kirche zu Arnstadt; im vorangehenden Jahre war er Hofmusikus zu Weimar gewesen, er zählte achtzehn bis neunzehn Jahre; man darf, nach dem strengen Wortverstande jenes Ausdrucks der Vorrede: „erfahrene Musiker hieselbst“, nicht wohl dabei an ihn denken, wenn es sich auch rechtfertigen ließe, bei mehr allgemeiner Deutung, den in dem benachbarten Thüringen gebornen und einheimischen, begabten Jüngling darunter zu begreifen. Die Vermuthung spricht also dagegen, ihn bei jenem Buche als betheiligt anzunehmen; doch begründet sich wiederum eine andere Ansicht durch dessen spätere Ausgaben. Um 1710 nämlich erschien bereits die fünfte, und in deren Vorrede wird über die Melodieen Folgendes bevorwortet: „Was aber diese fünfte Edition betrifft, so ist dem Music erfahrenen Leser zu seiner Nachricht nicht zu verschweigen, welchergestalt alle und jede Melodeyen nach den Regeln der Composition von christlichen und erfahrenen Musicis aufs neue fleißig untersuchet, und an sehr vielen Orten verbessert sind. Was insonderheit den Discant betrifft, so ist derselbe in einigen Melodeyen mit nachdrücklicheren Schlußclauseln als vorhin gezieret, und den Generalbaß anlangend, so ist solcher durchgängig mit verbesserten und hinlänglichen, auch an gehörige Stellen ordentlich gesetzten Signaturen sorgfältig versehen worden ꝛc., daß also gegenwärtige Edition in diesem Stücke vor allen vorhergehenden einen gar merklichen Vorzug hat.“ Es war aber bei bloßen Verbesserungen nicht geblieben; mehre Melodieen waren mit ganz neuen vertauscht, andere sehr erheblich verändert worden, ja, dem Buche ein Anhang von 101 Melodieen (43 alten und 58 neuen beigegeben. Eifrig hatte man sich bemüht, ihm den großen Beifall zu erhalten, den es gefunden, deshalb fuhr man fort, bei jeder neuen Auflage nach bester Überzeugung es in seiner Ausstattung vollkommener zu machen. In der fünften Ausgabe nun findet sich die erste sichere Spur einer Theilnahme Bachs. Zu einem Liede von Adam Drese, Capelldirektor zu Arnstadt, woselbst Bach zwischen 1704—1707 den Organistendienst an der neuen Kirche versehen hatte, begegnet uns dort, statt der zuvor aus dem Darmstädter Gesangbuche entlehnten, ohne Zweifel von dem Dichter herrührenden Melodie, eine neue zu dem Jesusliede:

Seelenweide, meine Freude,
Jesu, laß mich fest an dir
Mit Verlangen allzeit hangen,
Bleib' mein Schild, Schutz und Panier!

Statt des trochäischen Maaßes, das in diesem Liede vorwaltet, hatte der Sänger der älteren Melodie desselben in deren erster Hälfte den von ihm gewählten Dreivierteltakt durch zwei Kürzen auf dem Niederschlage und zwei Längen auf den letzten beiden Theilen ausgefüllt; ein Verhältniß, das mit der 2ten Hälfte, wo die beiden Kürzen auf den 3ten, schlechten Theil des Taktes fallen, sich umkehrt, so daß nunmehr die erste Länge den Niederschlag einnimmt. Dadurch hatte die Weise einen scharf bezeichneten, tanzhaften Rhythmus gewonnen, der einem Liede, „brünstigen Verlangens nach Jesu“ nicht geziemend schien. Deshalb wohl war ihm später jene neue Melodie gegeben, von der wir reden, die, den trochäischen Rhythmus herstellend, ihn nur durch das Taktgewicht — die Stellung der Längen auf die guten Takttheile, der Kürzen auf die schlechten — geltend macht. Diese Melodie erscheint

nun, mit Ausnahme zweier ganz unbedeutender Veränderungen im Gange des Basses, völlig übereinstimmend in Schemelli's Gesangbuche (210), ganz gegen des Meisters sonst hier beobachtetes Verfahren, der seine umbildende, bessernde Hand bei älteren Weisen nicht allein an deren Grundstimme, sondern auch an sie selber vielfach gelegt hatte. Dadurch gelangen wir zu dem Schlusse, jene Melodie sei überall keine fremde, sondern eine eigene, auch später noch in ihrer ganzen Ausgestaltung, bis auf mehr Geebnetes, gebilligte, und deshalb unverändert aufgenommene gewesen, so daß eine Betheiligung Bachs bei den späteren Ausgaben von Freylinghausens Gesangbuche dadurch wahrscheinlich wird. Diese bestätigt sich uns aber noch mehr, wenn wir die aus dem ersten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches von Schemelli entlehnten Melodieen mit der Gestalt vergleichen, in der sie in Jenes fünfter Ausgabe erschienen. Noch zwei begegnen uns dort mit ganz übereinstimmenden Bässen, die der Lieder: Nur mein Jesus ist mein Leben ꝛc. (Sch. 700. B. 49) und: Was bist du doch, o Seele, so betrübet ꝛc. (Sch. 779. B. 55); andere drei zeigen mehre oder mindere Beziehungen ihrer Bässe, die, wenn sie auch nicht übereinkommend genannt werden dürfen, doch im Wesentlichen auf einer gleichen Grundlage beruhen, auf welche später, theils bessernd, theils eigenthümlicher ausgestaltend, fortgebaut ist, die der Lieder: Mein Jesu, dem die Seraphinen ꝛc. (Sch. 121. B. 9), Es kostet viel, ein Christ zu seyn (Sch. 522. B. 28), Erwürgtes Lamm ꝛc. (Mein Freund zerschmilzt ꝛc. Sch. 580. B. 43.*)); nur sechs sind in ihren Grundstimmen ganz abweichend in beiden Büchern**). Viel überwiegender noch erscheint aber die Betheiligung Bachs bei dem zweiten Theile jenes Werkes, dem sogenannten „Neuen geistreichen Gesangbuche" Freylinghausens (1714). Von hier aus sind unter sechs Melodieen, die in Schemelli's musikalische Liedersammlung übergingen, dort drei mit gleichen Bässen aufgenommen: Gott lebet noch, Seele was verzagst du doch (B. 37.), Steh' ich bei meinem Gott in unverrückten Gnaden (B. 69), Nicht so traurig, nicht so sehr meine Seele sei betrübt (41), welche letzte nur leise, unbedeutende Abänderungen der Grundstimme erfahren hat, die auf die Harmonie ohne wesentlichen Einfluß sind. Die zuerst genannte dieser drei erscheint aber auch in Bachs Choralgesängen in vollständiger vierstimmiger, auf gleiche Bässe gegründeter Harmonie. Aus denselben Gründen als zuvor dürfen wir also auch hier annehmen, daß er Eigenes, an dem er nichts zu ändern gefunden, übertragen habe. Ist demzufolge bei der fünften Ausgabe von Freylinghausens früherem Gesangbuche, so wie der ältesten seines späteren eine Betheiligung Bachs vorauszusetzen an den Melodieen, für

---

*) Das Schemellische Gesangbuch enthält noch zwei Melodieen, deren eine in der 5ten Ausgabe von Freylinghausens Gesangbuche mit gleichen Bässen erscheint (Beglückter Stand getreuer Seelen [Entfernet euch ihr matten Kräfte] Sch. 570. B. 39.), die andere mit sehr ähnlichen (O du Liebe meiner Liebe ꝛc. Sch. 281, B. 38.). Da beide jedoch bereits im Darmstädter Gesangbuche von 1698 vorkommen (S. 524, 131), bei dessen Herausgabe Bach erst 13 Jahre zählte, so ist zwar nicht auf dessen Urheberschaft, doch auf seine schon früher bessernde Hand aus ihren Bässen zu schließen, weil sie 1698 eine abweichende Grundstimme haben.

**) Sch. 13. B. 1.
— 39. — 2.
— 108. — 6.
— 463. — 33.
— 475. — 36.
— 572. — 40.

35*

welche, nach dem Vorworte des Herausgebers, mehrere Tonkünstler thätig waren, so ist der Rückschluß mindestens nicht gänzlich unbegründet, daß seine Mitwirkung dabei schon von Anbeginn stattgefunden habe, daß also außer den 20 urkundlich älteren Weisen, die Schemelli's Gesangbuch enthält, alle dem 18ten Jahrhunderte angehörenden, die wir theils auf keine ältere Quelle zurückzuführen wissen, theils nur auf Freylinghausens beide Gesangbücher, von ihm herrühren, wobei es dann nicht befremden kann, daß er an den frühesten, in seinen Jünglingsjahren entstandenen in der Harmonie mehr zu bessern fand als an den späteren, obgleich er auch diese einer strengen Sichtung unterwarf, und nur die Hälfte derselben theils unbedingt, theils mit unerheblichen Ausnahmen billigte. Durch diese Annahme ist es auch nur zu erklären, wie die Herausgeber des Naumburg-Zeitzer Gesangbuches, der Schloßprediger Friedrich Schultze, der Schloßcantor Schemelli zu Zeitz, veranlaßt werden konnten, eben unsern Meister zur Unterstützung bei ihrem Unternehmen aufzufordern. Denn hätte er bei einem andern, ähnlichen, sich nicht zu einer solchen bereits willig finden lassen, hätte man nicht darum gewußt, so müßte es befremden, eine Bitte solcher Art eben an ihn ergangen zu sehen, dessen Kunstthätigkeit um die Zeit des Erscheinens von jenem Gesangbuche (1736) eine durchaus andere, zu einem solchen Ansinnen keine Veranlassung gebende Richtung genommen hatte. Meiner Überzeugung nach überwiegen diese Gründe für seine Urheberschaft die bei Gelegenheit des ersten Freylinghausenschen Gesangbuches dagegen angeführten, und ich nehme keinen Anstand, mich dafür zu entscheiden.

Freilich erscheint bei dieser Annahme Johann Sebastian Bach als Theilnehmer eines Unternehmens, dem, war es auch in frommem und reinem Sinne begonnen, doch nicht ohne Grund die Verweltlichung und Verderbniß des kirchlichen Gemeinegesanges zugeschrieben wird. Mancher fromme Verehrer des unsterblichen Meisters wird sie deshalb abwehren wollen. Allein bei näherer Prüfung wird man zunächst finden, daß Bachs Melodieen zu Freylinghausens Gesangbüchern — deren Zahl wir allezeit auf die bei Schemelli wiedererscheinenden werden zu beschränken haben — zu den besseren gehören. Allerdings haben sie ohne Ausnahme einen arienhaften Zuschnitt, sie tragen kein kirchliches Gepräge, sondern das der Empfindsamkeit, allein keiner wird man das Tändelnde, Tanzhafte vorwerfen können, das bei den meisten dieser Hallischen Melodieen auffällt. Wo der ungerade Takt bei ihnen auftritt, der, wie wir wissen, selbst den schönsten, kirchlichsten Weisen des 16ten Jahrhunderts eignet, da ist er theils durch das Versmaaß geboten, meist durch ein trochäisches und daktylisches, trägt auch oft nicht das Gepräge strengen Ebenmaaßes, das dem Tanzhaften eigenthümlich ist*). Das Arienhafte aber darf an ihnen nicht befremden. Wie die Arienform durch die ganze zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts allgemach sich entwickelt habe, hat das letzte Buch im zweiten Theile dieses Werkes, und zumal dessen Schlußwort, zu zeigen versucht. Die ganze Richtung der Zeit wirkte dahin, ihr ein entschiedenes Übergewicht zu verschaffen, und in dieser Richtung war unser Meister mit begriffen. Ja, seine frühesten Jugendeindrücke gewann er an Orten, wo Alles zusammentraf, dieselbe zu befördern. Er lebte 3 Jahre, von 1704 bis 1707, zu Arnstadt, in der Nähe des Capelldirektors Adam Drese, Dichters und Sängers geistlicher Lieder in dem neuen Sinne des Jahrhunderts; in Mühlhausen sodann, einer Stadt, welche die geistlichen Arien ihres Johann Rudolf Ahle in hohen

*) Vergl. die Melodieen: Die goldne Sonne 2c. (B. 1.), Vergiß mein nicht 2c. (B. 36.), Es glänzet der Christen inwendiges Leben 2c. (B. 40.)

Ehren und stetem Gebrauche in ihren Kirchen hielt, wo das Andenken an Johann Georg, dessen Sohn, der jene Form eigenthümlich fortgebildet hatte, noch frisch fortlebte, einen Meister, als dessen Nachfolger Bach berufen worden war. Es gebrach ihm nicht an Veranlassung, auf einem Gebiete sich zu versuchen, das ihn lebendig umgab, und wir würden uns eher zu wundern haben, ihn demselben fern geblieben, als ihn darauf thätig zu sehen.

Von den Melodieen des Schemellischen Gesangbuches, denen wir erst in der Gesammtausgabe beider Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches (1741) begegnen, ist die eine: Jesu meines Glaubens Zier, so viel ich finden konnte, auf jenes, als seine früheste Quelle, zurückzuführen. Die zweite: Liebster Immanuel, Herzog der Frommen hat man in neuerer Zeit Johann Rudolf Ahle zugeschrieben, ohne die Quelle zu nennen, aus der sie geschöpft sei. Ich habe sie unter seinen Werken nicht gefunden, namentlich nicht in denen, wo sie am ehesten wäre zu erwarten gewesen, seinen Arien, Fest-, Sonntags-, Communionandachten. Zuerst traf ich sie, 21 Jahre vor Schemelli's Gesangbuche, in Witts Cantional (1715), und als ältere bezeichnet; dann in Dretzels Zionsharmonie (1731) in drei, wenig unterschiedenen Abarten, die zufolge der Übersicht des Inhaltsverzeichnisses in Altorf gebräuchlich seyn sollen. Ihr Lied selbst giebt zwar bereits der erste Theil des Freylinghausenschen Gesangbuches, doch ohne eigene Melodie in seinen verschiedenen Ausgaben, obgleich die 5te (1710) in ihrem Anhange eine solche, von der jetzt besprochenen durchaus verschiedene, für ein Lied gleichen Beginnes, doch verschiedenen Inhaltes hat. Das bei Schemelli erscheinende Lied wurde von Ahasverus Frisch gegen den Ausgang des 17ten Jahrhunderts in Rudolstadt gedichtet, und mag wohl zuerst durch einen jener späteren Nürnberger Tonkünstler, deren wir im zweiten Theile gedachten, seine Melodie gefunden haben, da wir sie in Altorf zunächst im Gebrauche sehen. Wie dem auch sei, es gebricht an einer nahen Veranlassung, sie unserem Meister beizumessen.

Unter den acht und zwanzig Melodieen, deren früheste Quelle Schemelli's Gesangbuch ist, zeichnen fünf dadurch sich aus, daß sie an die Stelle anderer getreten sind, die ihren Liedern zuvor geeignet hatten. Das eine derselben, Paul Gerhards Abendlied: „Der Tag mit seinem Lichte" (B. 4.) erscheint um 1667 mit einer Melodie J. G. Ebelings; das Rechtfertigungslied Schröders: „Eins ist Noth 2c." (B. 7.) tritt in dem Darmstädter Gesangbuche (1698) mit einer Singweise aus A moll auf, an deren Stelle der erste Theil von Freylinghausens Gesangbuche (1704) diejenige mittheilt, die als die gebräuchlichste in den neuesten Choralbüchern (namentlich auch dem Kühnauischen) enthalten ist, und uns auch in den Choralgesängen als eine von Bach 4stimmig gesetzte begegnet; eine dritte für dasselbe ist die von Schemelli gegebene, aber auch eine vierte noch thut sich elf Jahre später hervor, in dem von Christoph Heinrich Laue 1747 herausgegebenen Hirschberger Choralbuche. Alle diese sind unter sich wesentlich verschieden, und nähern sich einander nur durch den Wechsel geraden und ungeraden Taktes, der durch den Gegensatz trochäischer und daktylischer Zeilen in dem Auf- und Abgesange des Liedes, für jede Betonung desselben erheischt wird. Das Gebetlied von Crasselius: „Dir, dir Jehovah, will ich singen" (B. 32.) bringt bei seinem ersten Erscheinen in dem Darmstädter Gesangbuche (1698) eine Melodie mit, die sowohl von der durch Schemelli mitgetheilten gänzlich abweicht, als von der, um 1704 in dem ersten Theil des Freylinghausenschen Gesangbuches aufgenommenen, derjenigen, die ich in Bronners Choralbuche (1715) zuerst für Neumarks: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" angewendet fand, wobei dahingestellt bleiben muß, welchem von beiden

sie früher eignete, welchem also sie anbequemt wurde, da die Strophen beider nicht übereinstimmen. Die von Schemelli gegebene kommt auch in Bachs Choralgesängen (Nr. 209.) in 4stimmigem Satze, dem Wesentlichen der Harmonie nach unverändert vor; Beckers neueste Ausgabe dieser Sammlung (Nr. 162.) schließt sich indeß den Abweichungen an, die bei Schemelli in der Führung der Grundstimme dieser Melodie vorkommen, und wird deshalb eine Umwandlung des Satzes nach dieser seyn, da der Herausgeber eine andere Quelle nicht nennt, aus welcher die Bachsche Bearbeitung in der Gestalt geschöpft sei wie er sie giebt. Endlich erscheinen auch die Lieder: „Ich liebe Jesum alle Stund" (B. 52.) und „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange" (B. 62.) in Dretzels „Musikalischer Harmonie des evangelischen Zions" (1731) mit anderen Weisen als den von Schemelli gegebenen.

Die Beseitigung älterer Weisen in der diese 5 Lieder übereinstimmen, legt uns ein bekräftigendes Zeugniß dafür ab, daß die von Schemelli mitgetheilten Melodieen von Bach für Jenes Gesangbuch neu erfundene seien. Sie kommen aber auch mit der Mehrzahl der übrigen, die dort zuerst erscheinen*), darin überein, daß sie Liedern eignen, die in bisher unbekannten, oder doch dem evangelischen Gemeinegesange fremd gebliebenen Strophen gedichtet sind, wodurch auch für jene, wie für sie, eine gleiche Vermuthung entsteht. Die Lieder der übrigen sechs Melodieen**) bewegen sich in mehr oder minder gebräuchlichen Maaßen; Jesu, deine Liebeswunden (10) in dem des Dreseschen Liedes: Seelenweide, meine Freude; Ich steh an deiner Krippen hier (Nr. 14.) und: Kommt wieder aus der finstern Gruft (68) in einem der beliebtesten des evangelischen Kirchengesanges: Nun freut euch lieben Christeng'mein; Mein Jesu was für Seelenweh (19) gehört der Strophe: „Wie schön leuchtet der Morgenstern; Ach daß nicht die letzte Stunde (56) ist nach der Weise des 42sten der französischen Psalme zu singen; Kommt Seelen dieser Tag (67) endlich schließt sich dem Strophenbaue der Lieder: „Nun danket alle Gott" und „O Gott du frommer Gott" an. Eine wie große Anzahl von Singweisen nun auch für einzelne dieser Strophen vorhanden sind, so kommt doch keine der Melodieen die Schemelli uns bietet, irgend einer von ihnen überein; es bleibt die erste Quelle für dieselben, und bei deren genauerer Betrachtung zeigt sich sogar ein recht absichtliches Bestreben, sie von jenen gebräuchlichen Weisen so fern zu halten als möglich, ja, selbst ihr gangbares Maaß durch eigenthümliche Wendungen unkenntlich zu machen. Nach äußeren Merkmalen und Verhältnissen können wir, Allem diesem zufolge, kaum noch irgend einem Zweifel Raum geben, daß die zuletzt besprochenen Melodieen J. S. Bach zum Urheber haben.

Fragen wir nun, ob eine dieser Singweisen in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geworden sei, so läßt sich dies nur von zweien unter ihnen behaupten; der des Gerhardschen Abendliedes: Der Tag mit seinem Lichte (Nr. 4) und der des Sterbeliedes: Meines Lebens letzte Zeit ist nunmehro angekommen (63), die wir 1738 in Königs harmonischem Liederschatze unverändert vorfinden. Dagegen fehlen diesem Sammler aller gebräuchlichen Weisen seiner Zeit, von achten sogar

*) Nr. 11, 21, 24, 26, 30, 31, 42, 44, 46, 47, 51, 53, 57, 59,, 63, 64, 66; siebzehn im Ganzen.

**) Nr. 10, 14, 19, 56, 67, 68; hier, wie zuvor, nach Beckers Ausgabe.

die Lieder:*) für drei andere giebt er nur anklingende Weisen;**) für zwei hat er die älteren vorgezogen, die er in Dretzels Choralbuche fand;***) bei vieren†) verweis't er auf andere gebräuchliche Weisen; für alle andern hat er ganz abweichende Melodieen,††) die Bachschen haben daher schwerlich irgendwo Wurzel geschlagen.

Ehe wir nun alle diese Melodieen näher betrachten, um aus inneren Gründen uns zu überzeugen, daß sie unserm Meister angehören, finden wir uns veranlaßt, unsere Forschung in der bisherigen Art noch weiter auszudehnen, und uns die Frage zu stellen: ob nicht auch unter der Sammlung 4stimmiger Choralsätze Sebastians, die wir seinem Sohne Philipp Emanuel verdanken, und die wir bisher mit der Benennung „Choralgesänge" bezeichneten, sich Melodieen finden, für deren Sänger wir ihn halten dürfen. Der Vorredner zu Schemelli's Gesangbuche versichert uns, es seien für eine 2te Ausgabe desselben noch an 200 Melodieen zum Stiche bereit, und ungefähr eine gleiche Anzahl solcher giebt uns jene Sammlung, wenn wir von den öfteren Bearbeitungen einer und derselben Singweise absehen. Hier freilich treffen wir einen beträchtlichen Theil des gesammten Melodieenschatzes der evangelischen Kirche, aus den mannichfaltigsten Quellen: alt lateinische, mittelalterliche, aus Volks- und Gesellschaftsliedern stammende, französische, böhmische Weisen; eine Reihe, die, ungerechnet die älteren, einzelner stehenden, von den Anfängen der Kirchenverbesserung sich hin erstreckt bis gegen die Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und wir dürfen also nicht vermuthen, auch nur der Mehrzahl nach Melodieen Sebastians darunter zu finden. Diese wird auf das Entschiedenste durch urkundlich Älteres gebildet, und haben wir dieses erkannt, und von dem Übrigen ausgeschieden, so bleibt uns eine leicht zu übersehende Anzahl Melodieen übrig, unter der uns sofort deren fünf begegnen, die wir

*) Nr. 10. Jesu deine Liebeswunden rc.
" 19. Mein Jesu was für Seelenweh rc.
" 21. Seelig wer an Jesum denkt rc.
" 30. Gott wie groß ist deine Güte rc.
" 42. O liebe Seele, zieh die Sinne rc.
" 44. Vergiß mein nicht, mein allerliebster Gott rc.
" 46. Ich halte treulich still rc.
" 51. Ich laß dich nicht rc.

**) Nr. 24. Brich entzwei mein armes Herze rc.
" 56. Ach daß nicht die letzte Stunde rc.
" 57. Es ist nun aus mit meinem Leben rc.

***) Nr. 52, 62; s. zuvor S. 278.

†) Nr. 31. Dich bet ich an, mein höchstes Gut rc.
" 64. O finstre Nacht, wann wirst du doch vergehen rc.
" 67. Kommt, Seelen dieser Tag rc.
" 68. Kommt wieder aus der finstern Gruft rc.

††) Nr. 7. Eins ist Noth rc.
" 11. Auf, auf, die rechte Zeit ist hier rc.
" 14. Ich steh an deiner Krippen hier rc.
" 26. So giebst du nun mein Jesu, gute Nacht rc.
" 32. Dir, dir Jehovah rc.
" 47. Beschränkt ihr Weisen rc.
" 53. Jesu, Jesu, du bist mein rc.
" 59. Komm süßer Tod rc.
" 66. So wünsch ich mir zu guter Nacht rc.

bereits bei Schemelli trafen, und aus überwiegenden Gründen als Bachsche ansprachen: theils mit völlig übereinstimmenden Bässen, wie die der Lieder: „Gott lebet noch" (234, B. 37.) Jesu, Jesu, du bist mein rc. (244, B. 53.) Meines Lebens letzte Zeit rc. (345, B. 63.), theils mit solchen, die wir dem Wesentlichen nach für gleiche halten dürfen, wie die jener andern: So giebst du nun, mein Jesu, gute Nacht rc. (206, B. 26.) Dir, dir Jehovah will ich singen rc. (209, B. 32.) Die Voraussetzung also bewährt sich uns, auch hier Melodieen Bachs zu finden, und ruft uns zu fernerer Forschung auf, um den edlen Meister in einer bisher wenig beachteten Richtung seines Schaffens kennen zu lernen. Den äußeren Gründen für seine Urheberschaft, auf die wir uns auch hier zunächst beschränken, gebricht es nun freilich an jener breiten, sichern Unterlage, die uns Schemelli's Gesangbuch gewährte; dort wußten wir, daß wir unter dem uns Gebotenen eigene Hervorbringungen des Meisters besäßen, hier können wir es nur vermuthen. Das Gewicht äußerer Gründe bedarf also hier mehr als dort des Hinzutretens innerer, um den Ergebnissen unserer Untersuchung einige Sicherheit zu gewähren. Dazu kömmt noch eine andere eigenthümliche Schwierigkeit. Schon an den Melodieen des Schemellischen Gesangbuches finden wir überall die Spuren der bildenden Hand des Meisters; der umbildenden an den fremden Singweisen selbst, der ausgestaltenden an deren Grundstimmen. Fremde und eigene hatten dadurch ein gewisses gemeinsames Gepräge gewonnen, und da unter jenen die älteren eben die seltensten waren, erschienen alle einander so genähert, daß aus nur inneren Gründen das Erkennen des Bachschen nicht leicht möglich gewesen wäre. Hier, in den Choralgesängen, tritt aber noch die ganz eigenthümliche Führung des Meisters bei den Mittelstimmen hinzu, und die harmonisch wie melodisch vollkommen ausgestalteten Sätze die uns hier geboten werden, denen er so vielfach den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat, lassen uns leicht einer Täuschung da unterliegen, wo sie minder bekannte und zumal gleichzeitige Weisen zur Aufgabe haben, weil wir das Ursprüngliche von allem Hineingebildeten, dem Um- und Ausgestalteten, dort am schwersten zu unterscheiden vermögen. Denn schon das allgemeine Gepräge der Zeit an sich verhüllt uns dasselbe, die über das Ganze verbreitete Eigenthümlichkeit des Meisters aber entzieht es um so mehr unserer Wahrnehmung. Die Prüfung äußerer Verhältnisse muß hier um so strenger seyn, damit jeder Irrthum ausgeschlossen bleibe.

Die Singweisen unter den Bachschen Choralgesängen, bei denen, dem zuvor Gesagten zufolge, überhaupt die Frage entstehen kann, ob sie dem Meister als Sänger angehören, stellen sich uns unter einer dreifachen Beziehung dar. Sie sind entweder solche, deren Lieder in Schemelli's Gesangbuche bereits mit eigenen, aber abweichenden Melodieen erschienen; oder solche, deren Lieder dort noch mit keinen eigenen Weisen versehen waren; solche endlich, die dort gar nicht aufgenommenen Liedern eignen. Bei diesen letzten können wir wiederum solche unterscheiden, die sich einem ungewöhnlichen Strophenbaue anschließen, von andern, die mehr oder minder gebräuchlichen Maaßen des evangelischen Kirchengesanges angehören.

Der zuerst erwähnten sind vier; zwei zu Liedern Paul Gerhards: Nicht so traurig, nicht so sehr rc.*) und: Gieb dich zufrieden und sei stille**); eine zu dem Liede des D.

*) Ch. Ges. 149; Sch. 41.

**) Ch. Ges. 271; Sch. 45.

Caspar Ziegler (1621 [15: September] — 1690 [17: April]): Ich freue mich in dir;*) eine endlich zu Simon Dachs: Ich bin ja Herr in deiner Macht.**) Das erste dieser Lieder fanden wir bei Schemelli mit einer, dem 2ten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuches entlehnten Weise, für deren Urheber wir unseren Meister aus überwiegenden Gründen halten durften; das zweite und dritte mit Melodieen von Jacob Hintze: das letzte mit einer von Heinrich Albert herrührenden. Die neuen Weisen mit denen sie uns in den Choralgesängen begegnen, sofern wir sie nicht schon um jene Zeit neben jenen älteren gebräuchlich finden, haben demnach einige Vermuthung für sich, von Johann Sebastian Bach gesungen zu seyn; die des erstgenannten um so mehr, als wir den Meister schon einmal mit ihrem Liede beschäftigt fanden. Auch hat er der älteren Melodie des 2ten besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wovon später zu reden seyn wird, eben wie von dem arienhaften Gepräge, das sowohl diese beiden, als die neue Weise des Simon Dachschen Liedes tragen, weil wir mit diesen Betrachtungen schon mehr in das Gebiet innerer Kennzeichen hinüberschweifen. Nun finden wir, daß die uns jetzt beschäftigenden Melodieen dieser drei Lieder in den beiden umfänglichsten Melodieenbüchern jener Zeit, Dretzels Zionsharmonie, und Königs harmonischem Liederschatz fehlen. Für das erste der Gerhardschen Lieder hat Dretzel 10, König 15 Melodieen, deren keine der in den Choralgesängen gleicht; das zweite fehlt gänzlich bei Dretzel, und König hat dafür 3 abweichende Weisen; für das Dachsche Lied giebt Dretzel fünf, König drei Melodieen, deren keine der jetzt besprochenen übereinkommt. So weit äußere Gründe zu entscheiden vermögen, können uns daher diese letzten als Bachs gelten. Ein Anderes dagegen ist es mit der des Zieglerschen Liedes. Bach hat dieselbe, wie sie in den Choralgesängen erscheint, in der, dem 3ten Weihnachtstage bestimmten, nach dem Liede „Ich freue mich in dir" benannten Cantate, der letzten Strophe dieses Liedes angeeignet:

> Wohlan so will ich mich an dich o Jesu halten,
> Und sollte gleich die Welt in tausend Stücke spalten!
> O Jesu, dir, nur dir, dir leb' ich ganz allein,
> Auf dich allein, auf dich, mein Jesu schlaf ich ein.

Eben für diese Strophe mochte ihm die ältere in Schemelli's Gesangbuch aufgenommene Weise — auch eine entlehnte, dem Liede „Was frag' ich nach der Welt" ursprünglich angehörende — nicht genügen; sie schien ihm wohl die unbedingte Hingebung, welche die Worte aussprechen, nicht völlig wiederzugeben. Man könnte deshalb geneigt seyn, die neue für eine von ihm für seine Cantate gesungene zu halten. Allein auch sie ist wohl nur eine entlehnte. Wir finden sie in Königs Liederschatze***) zu dem Jesusliede Gottfrieds Arnold, der schon 1714 verstarb:

> O stilles Gotteslamm, ich such' dein sanftes Wesen,
> Drum hab ich mir zur Cron' dich selbsten auserlesen!
> Und weil ich ganz in dich, mein Lieb', verliebet bin
> Folg' ich beständig dir, bis an dein Kreuze hin ꝛc.

---

*) Ch. Ges. 61; Sch. 13.

**) Ch. Ges. 231; Sch. 58.

***) Seite 280. 386ste Melodieenart.

und diesem, dessen ganzem Tone sie auf das Vollkommenste entspricht, hat sie auch wohl ursprünglich angehört, und von dort her hat der Meister, der, wie wir sehen werden, aus dem reichen Melodieenschatze der Kirche für seine Zwecke stets das Passendste herauszufinden wußte, sie für seine Festmusik erlesen; was um so weniger zu bezweifeln ist, da die eigenthümliche Gestalt seiner melodischen Wendungen auch nirgends in ihr hervortritt.

Die Melodieen der Choralgesänge, deren Lieder in Schemelli's Gesangbuche noch keine eigenen Weisen mitbringen, lassen in sofern Bachs Urheberschaft vermuthen, als sie zu jenen 200 gehören könnten, die von Bach zum Stiche bereit gehalten, für eine künftige zweite Ausgabe dieses Buches verheißen waren. Ein zweiter Grund für ihre behauptete Abkunft stellt sich jener Voraussetzung zur Seite, wenn — andrer gangbarer Choralbücher jener Zeit zu geschweigen — ihre Lieder in den Sammlungen Dretzels und Königs entweder gar nicht vorkommen, oder auf Singweisen gleichen Maaßes verwiesen sind, die melodisch von ihnen abweichen. Zweifelhafter stellt sich die Frage, wenn dort, näher oder ferner, anklingende Weisen sich finden, oder auch übereinstimmende, ein Fall, der jedoch nur einmal vorkommt. Denn die Choralgesänge sind eine erst nach Bachs Tode zusammengestellte Sammlung, die einzelnen darin aufgenommenen Tonsätze sind, wie wir finden werden, meist aus seinen Cantaten zusammengelesen, denen nur selten das Jahr ihres Entstehens beigefügt ist; wir können daher bei Singweisen des 18ten Jahrhunderts nicht genau wissen, ob sie in jenen beiden Choralbüchern, ob bei unserem Meister früher vorkommen, ob sie von deren Sammlern, ob von diesem überarbeitet sind; wir haben also innere Gründe zur Hülfe zu nehmen, um darüber zu entscheiden. Alle diese Melodieen gehören endlich mehr oder minder in dem evangelischen Kirchengesange gangbaren Strophengattungen an, aus diesen ist demnach etwas Entscheidendes für unsern Zweck nicht zu folgern.

Dieser Melodieen, der zu Liedern des Schemellischen Gesangbuches neu erscheinenden, sind neun im Ganzen, und für die Mehrzahl derselben spricht die erste der angegebenen Beziehungen; von sechsen derselben fehlen entweder die Lieder in den oftgenannten beiden Choralbüchern, oder sie erscheinen mit abweichenden Singweisen, oder werden auf ihnen ungleiche anderer Lieder verwiesen.

1. Das Lied: Ist Gott mein Schild und Helfersmann (Ch. G. 122.) ist gleichen Maaßes mit dem bekannten Schriftliede: „Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn" auf dessen Melodie Graupners und Telemanns Choralbücher auch hinweisen. In Dretzels Sammlung fehlt es ganz: König verweis't es in der bei ihm als die 162ste aufgeführten Melodieenart auf 17 Weisen gleichen Maaßes, deren keine der unsrigen übereinstimmt. Diese erscheint zu der ersten Strophe des Liedes in Bachs Cantate: „Ich bin ein guter Hirt" für den Sonntag Misericordias Domini.

2. Paul Gerhards Lied: Schwing dich auf zu deinem Gott (Ch. G. 142) gehört dem Maaße des alten Passionsgesanges an: Patris sapientia (Christus der uns seelig macht). Dennoch haben Dretzel wie König eigene Melodieen für dasselbe, jener 9, dieser 5, deren keine der unsrigen gleicht. Bach giebt die zweite Strophe dieses Liedes:

Schüttle deinen Kopf und sprich
Fleuch du alte Schlange ꝛc.

mit derselben in der Cantate für den 2ten Weihnachtstag: „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes ꝛc." und es ist sehr wahrscheinlich, daß er sie für dieselbe eigends erfunden hat, zumal sie auch weder der

von Ebeling dazu gesungenen, noch der ohngefähr gleichzeitigen in Crügers praxis pietatis, die sich in Telemanns und Graupners Choralbuch aufgenommen findet, noch endlich der von Bronner (1715) gegebenen übereinstimmt.

3. Das Lied: Meinen Jesum laß ich nicht (gleichen Maaßes mit dem trefflichen Osterliede der Churfürstin Luise von Brandenburg: Jesus meine Zuversicht) erscheint in den Choralgesängen mit zwei Singweisen. Die eine, in drei verschiedenen Bearbeitungen gegebene (Nr. 152. 298. 347.) ist die von Hammerschmidt dazu gesungene, die zweite (Nr. 151.) nur einfach vorkommende, ist diejenige, die uns hier zu beschäftigen hat. Ihr frühestes Vorkommen in Bachs Werken habe ich bisher nicht erforschen können. Dretzel hat 6, König 8 Melodieen für ihr Lied, die ganz von ihr abweichend sind, wie sie denn auch mit der von Ulich dazu erfundenen nichts gemein hat, eben so wenig als mit den bei Bronner, Graupner und Telemann erscheinenden. Nicht in ihren melodischen Wendungen, nur in ihrer Harmonie trägt sie das Bachsche Gepräge.

4) Das Lied: Das walt' Gott Vater und Gott Sohn (224) ist eines in dem evangelischen Kirchengesange sehr häufig vorkommenden Maaßes, das nicht allein schon bei alt-lateinischen Gesängen (A solis ortus cardine; Christe qui lux etc.) erscheint, sondern auch bei den ältesten Liedern der Reformationszeit (Vom Himmel hoch ꝛc. Nun laßt uns den Leib begraben), ja, in dem französischen Psalter (Ps. 134. 140) und mehr als 60 Singweisen mitbringt aus allen kirchlichen Tonarten, mit Ausnahme der äolischen. Keine derselben stimmt jedoch mit der von unserm Meister 4stimmig gesetzten überein, deren Quelle in seinen Werken ich nicht anzugeben weiß. Was von dem Gepräge der zuvor angeführten gesagt ist, gilt auch von dieser. Bei Dretzel fehlt ihr Lied, König verweis't dasselbe (in seiner 23sten Melodieenart) auf die Weisen von 53 andern, die von ihr durchweg abweichen.

5) Das Lied: Was betrübst du dich mein Herze (237) hat mit Johann Francke's: „Du o schönes Weltgebäude," gleiche Strophe, doch kommt seine Melodie in den Choralgesängen weder der Crügerschen Melodie für dasselbe überein, noch der Rosenmüllerschen für das Grablied: „Welt ade, ich bin dein müde" auf welche es von König verwiesen wird, während es bei Dretzel ganz fehlt. Woher sie aus Bachs Werken entlehnt sei, konnte ich bis jetzt nicht ermitteln.

6) Das Lied: Hilf Herr Jesu, laß gelingen erscheint in den Choralgesängen einmal mit seiner gebräuchlichen, von Johann Schop herrührenden Weise*), ein zweites Mal (367) mit einer davon gänzlich verschiedenen, von der wir jetzt reden. Beide gehören dem Maaße des Johann Francke'schen Liedes an: „Herr ich habe mißgehandelt," und mit beiden stimmt weder eine der 17 Nebenmelodieen überein, die König für diesen Strophenbau giebt, noch die eigene Singweise, die er dem Liede zutheilt. Wenn Dretzel, Telemann und Freylinghausen das Lied unter andern auf die Melodie des 42sten Psalms, die des Heermannschen Liedes: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" und die des Ristschen: „Werde munter mein Gemüthe" hinweisen, so ist dies nur durch eine Umgestaltung desselben möglich geworden, die dessen Abgesange zu Anfang zwei siebensylbige trochäische Zeilen hinzugefügt hat. Unsere Melodie ist in Bachs Cantate: „Fallt mit Danken, fallt mit Loben," die zu der Reihe derer gehört, welche sein Weihnachtsoratorium bilden, und ins-

*) (Nr. 155.)

besondere dem Neujahrsfeste gewidmet ist, der 15ten Strophe des Ristschen Liedes in seiner ursprünglichen Gestalt angeeignet*):

Jesu richte mein Beginnen, Jesu bleibe stets bei mir,
Jesu zäume mir die Sinnen, Jesu sei nur mein' Begier,
Jesu sei mir in Gedanken, Jesu lasse nie mich wanken

und wahrscheinlich für diese von ihm erfunden.

Von den neun Melodieen in den Choralgesängen, deren Lieder bei Schemelli ohne eigene Weisen erscheinen, sind uns, nachdem wir die eben besprochenen näher betrachtet haben, die wir in gleichzeitigen Choralwerken nicht antreffen, nur drei noch übrig. Eine einzige unter ihnen findet allein in Königs Liederschatz (die Tonhöhe ausgenommen) sich unverändert wieder; die des Liedes:

7) Dank sei Gott in der Höhe (310). Graupners und Telemanns Choralbücher verweisen dasselbe auf die Melodieen der Lieder: „Ach Herr mich armen Sünder“ und: „Ich dank dir lieber Herre,“ die ursprünglich weltlicher Abkunft sind; eine gleiche Verweisung findet sich bei Dretzel. Freylinghausen, bei welchem in der frühesten Ausgabe des ersten Theiles seines Gesangbuches (N. 590) unser Lied noch keine eigene Melodie hat, giebt in der vollständigen beider Theile von 1741 (Nr. 1452) eine ganz abweichende (aus D moll). Wahrscheinlich ist also unsere Melodie erst gegen 1738 entstanden und bekannt geworden, ohne bis 1741 sich weiter verbreitet zu haben. Aus welchem unter Bachs Werken sie in die Sammlung seiner Choralgesänge übergegangen sei, ist mir bisher unbekannt geblieben, ich kann also auch nicht angeben, ob sie in einem derselben früher vorkomme als in Königs Liederschatz. Unbedingt ausgeschlossen wird durch dieses Vorkommen des Meisters Urheberschaft keinesweges.

8) Die Melodie des Liedes: O Jesu du mein Bräutigam kommt einmal (236) mit dieser Überschrift in den Choralgesängen vor, ein zweites Mal, ganz unverändert, (294) mit Angabe des Liedes: Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht. Unter jener Bezeichnung hat König dafür vier, unter dieser zwei eigene Melodieen, von denen nur die letzte der in den Choralgesängen fern anklingt. Telemann verweis't das erste jener Lieder auf 3 Weisen des Paul Eberschen: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“, für das 2te giebt er eine eigne, von welchen allen keine der unsrigen übereinstimmt; Graupner nennt in seinem Inhaltsverzeichnisse nur das erste, und will die Melodie: „Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst“ dafür angewendet wissen. Von dem Strophenbaue dieser Singweise ist bereits bei Gelegenheit des Liedes: „Das walt Gott Vater und Gott Sohn“ die Rede gewesen, und daß er einer von denen sei, die am häufigsten in dem evangelischen Kirchengesange erscheinen, und für den die größeste Anzahl von Melodieen vorhanden sei; dennoch findet sich unter diesen nur die einigermaaßen der unsrigen ähnliche bei König. Da nun die Quelle jener unter Bachs Werken nicht angegeben werden kann, so bleibt es nach äußern Gründen immer nicht mit Gewißheit zu bestimmen, welche unter beiden die ursprüngliche, welche eine bloße Umbildung sei.

9) Ähnlich verhält es sich mit der Weise des Liedes: Alles ist an Gottes Segen rc. (128). Sie gründet sich auf den Strophenbau von Flittners: „Ach was soll ich Sünder machen“

---

*) S. Beispiel 74.

stimmt jedoch keiner der dafür vorhandenen Melodieen überein. Dretzels Zionsharmonie hat fünf Singweisen für ihr Lied, deren keine ihr übereinstimmt, eben so wenig als die, welche mit jenem in Telemanns Choralbuche vorkommt. Königs harmonischer Liederschatz giebt drei für dasselbe, von denen zwei ihr entfernt anklingen. Es ist hier nur dasjenige zu wiederholen, was bei der zuletzt besprochenen Weise gesagt wurde.

Wir kommen nun zu der letzten Abtheilung der Melodieen aus den Choralgesängen, bei denen wir J. S. Bachs Urheberschaft vermuthen können; zu denjenigen, deren Lieder in Schemelli's Gesangbuche fehlen. Es sind deren acht; zwei, deren Lieder ungewöhnlichen Maaßen angehören, sechs, die sich auf einen im evangelischen Kirchengesange gebräuchlichen Strophenbau gründen.

Von jenen nennen wir zuerst die eines Weihnachtsliedes von einem unbekannten Dichter (163):

Für Freuden laßt uns springen
Ihr Christen allzugleiche,
Mit Mund und Herzen singen,
Denn Christ vom Himmelreiche
Von einer Jungfrau ist geborn,
Wer hat zuvor gehört von solchen Dingen?

Nirgend eher als in den Choralgesängen habe ich diese Singweise gefunden, die in G mit der kleinen Terz gesetzt, das Besondere hat, daß sie nicht in dem Grundtone schließt, sondern dessen großer Oberterz; eine Vertauschung des gewöhnlichen Schlußfalles mit einem nur selten vorkommenden, um die bei der gewählten Stimmenführung sonst nicht zu gewinnende große Terz des Grundtons in die Harmonie einzuführen. Eben weil hier Melodiebildung und Stimmführung so eng in einander greifen, dürfte unsere Weise — so alterthümlich ihr Lied auch klingt — eine Bachsche seyn; wie denn auch beide, Melodie wie Harmonie durch nachdrückliche Wortbetonung auf unsern Meister als ihren Urheber hinweisen.

Die zweite eignet in den Choralgesängen einem Passionsliede Davids von Schweinitz, von dem ich die Zeit seiner Entstehung nicht anzugeben weiß (203):

O Mensch, schau Jesum Christum an*)
Den wahren Mensch und Gott,
Der für uns hat genug gethan
Durch seinen bittern Tod;
O wie große Angst und Pein
Durchdrang das Herze sein!

Lied und Melodie fehlen in Dretzels Zionsharmonie, auch habe ich jenes anderswo nicht gefunden als in Königs harmonischem Liederschatze, wo aber die ihm beigegebene Weise zu dem Strophenbaue nicht völlig paßt, den das oben mitgetheilte erste Gesätz zeigt, obgleich einige Anklänge an die der Choralgesänge zu erkennen sind. Es könnte demnach zweifelhaft bleiben, welche beider Melo-

*) S. Beispiel 75.

dieen die ursprüngliche, welche die Umbildung gewesen. Doch zeigt auch hier der Tonsatz Bachs eine so eigenthümliche kräftige Wortbetonung, daß er die Voraussetzung erregt, Melodie und Harmonie seien gleichzeitig erfunden, Sänger und Setzer Einer gewesen, wogegen die von König mitgetheilte Weise, wie meist bei diesem Sammler, das Bestreben zeigt, eine größere Leichtigkeit, Geschmeidigkeit, Einfachheit zu erreichen, um sie für die Gemeine faßlicher zu machen.

Den andern sechs Melodieen gebräuchlicher Maaße stellen wir für unsere Betrachtung die des Liedes: „Herr nun laß in Friede" (190) um deswillen voran, weil sie die einzige unter den für unsern Meister in Anspruch zu nehmenden ist, die in einer Kirchentonart — der phrygischen — sich bewegt. Könnte daraus ein Zweifel erwachsen an Bachs Urheberschaft, so ist im Voraus zu bemerken, daß dieser in das Wesen der Kirchentöne lebendig eingedrungen war, wie wir es später bei der Betrachtung seiner Tonsätze älterer Weisen finden werden, und daß das Lied selber, dem die Melodie gehört, nicht in einer Zeit entstanden ist, wo jene älteren Grundformen geistlichen Gesanges noch in der That es allgemein waren; so daß nicht vorauszusetzen ist, Bach habe hier nur ein Überliefertes behandelt. Das Lied nämlich ist von David Böhme, Consistorialrath zu Bernstadt, gedichtet, der um die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts blühte (1605—1657); es war geraume Zeit ein beliebtes Grablied in Schlesien. Das Hirschberger Choralbuch hat für dasselbe (Nr. 261) eine abweichende Melodie harter Tonart; das ältere Breslauer Gesangbuch (1745) nennt dessen Melodie „eine bekannte" (1007); in der 9ten, zu Breslau bei den Baumannschen Erben erschienenen Ausgabe der „vollständigen Kirchen- und Hausmusik" (S. 804) findet es sich ohne Andeutung einer Melodie. Seine Strophe ist die des lateinischen Liedes: „Ave Hierarchia" etc., dessen Melodie, die bei den böhmischen Brüdern den Liedern: „Gottes Sohn wird kommen" und „Menschenkind merk' eben" angeeignet ist, gleicht der jetzt besprochenen aber nicht im Entferntesten, so wenig als ihr die drei des Liedes von Johann Angelus: „Spiegel aller Tugend" von sonst gleichem Maaße übereinkommen, deren eine, von Georg Josephus, in seiner Psyche zu finden ist, die andern in der ersten (1704) und fünften (1710) Auflage des ersten Freylinghausenschen Gesangbuches, von denen die letzte in die vollständige Ausgabe (1741) dieser Liedersammlung, und von da in die meisten Choralbücher, namentlich in das Kühnau'sche, übergegangen ist. Der obwaltenden Zweifel ungeachtet werden wir daher unsere Singweise als eine von J. S. Bach herrührende annehmen dürfen*).

Das Lied: Gottlob es geht nunmehr zu Ende**) (192) theilt mit dem bekannten und beliebten von Neumark: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" den Bau der Strophe; auch weis't Telemann in seinem Choralbuche auf dessen Melodie hin. Daß deren fünf für dasselbe üblich gewesen, die bekannte und am meisten verbreitete eingeschlossen, ist bereits S. 293, 294 des 2ten Theiles bemerkt; keiner derselben stimmt indeß die Singweise in den Choralgesängen überein, eben so wenig als derjenigen, welche Dretzel und König, beide hierin sich gleich, eigends für unser Lied geben. Auch ist unter den Nebenmelodieen für ihre Strophe keine zu finden, die ihr gliche. Alles dieses läßt mit einiger Sicherheit schließen, daß hier in unserem Meister Setzer und Sänger sich vereinigen.

---

*) Die hier in Rede stehende Melodie findet sich in Daniel Vetters „Musikalischer Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit", Th. II. Leipzig 1713, wie ich später entdeckte. Bachs Urheberschaft wird jedoch nicht unbedingt dadurch ausgeschlossen.

**) S. Beispiel 76.

Das in Freylinghausens Gesangbuche fehlende Lied von Christi Begräbniß:

> O Herzensangst, o Bangigkeit und Zagen, *)
> Was seh' ich hier für eine Leiche tragen?
> Weß ist das Grab? wie ist der Fels zu nennen?
> Ich soll ihn kennen!

findet Nr. 173 in den Choralgesängen eine Melodie, die keiner, der bekannten Strophe des Passionsliedes: „Herzliebster Jesu was hast du verbrochen" in der ihr Lied gedichtet ist, eignenden gleicht, noch den bekannten der alten Hymnen sapphischen Versmaaßes: „Vita sanctorum decus angelorum" etc. und „Aufer immensam Deus aufer iram" etc., die man wohl auch darauf hinweis't. Sie tritt unter diesen hervor als eine eigenthümlich ausgezeichnete, theils durch die harte Tonart und den ungeraden Takt, theils durch den bedeutungsvoll erweiterten Rhythmus in ihrem achten und neunten, dreizehnten und vierzehnten Takte. Alles, zumal auch die kräftige Wortbetonung, vereint sich, sie als eine, ursprünglich von unserem Meister gesungene darzustellen.

Das Lied: Da der Herr Christ zu Tische saß (196) eignet dem Strophenbaue des Schriftliedes: „Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn", mit dessen Weise es auch in älteren Melodieenbüchern vorkommt, und noch in neueren darauf verwiesen wird; so durch Graupner und Telemann. Bei Dretzel fehlen Lied und Weise; König giebt eine, höchstens in den Ausweichungen (die vorletzte ausgenommen) der in den Choralgesängen enthaltenen anklingende, eigene Melodie dafür. Auch deuten einzelne chromatische Stellen in jener auf Bach als Urheber.

Das Lied: Herr Jesu Christ, du hast bereit' (226) gehört dem so melodiereichen Maaße des Liedes an: „Es ist das Heil uns kommen her". Dretzel verweis't es auf die Melodie des Liedes: „Herr Jesu Christ du höchstes Gut", für das er acht Melodieen giebt, alle abweichend von der in den Choralgesängen; König begnügt sich mit einer allgemeinen Bezeichnung des Strophenbaues, die Auswahl unter den vielen, dafür vorhandenen Singweisen einem Jeden überlassend. Unter diesen kommt jedoch keine der unsrigen überein.

Endlich hat das Lied: Auf auf mein Herz, und du, mein ganzer Sinn ꝛc. (124) mit jenem andern: „Du Geist des Herrn der du von Gott" ꝛc. einerlei Strophenbau, aber nicht eine gleiche Weise. Dretzel giebt deren vier für dasselbe, deren erste der in die Choralgesänge aufgenommenen anklingt, König ihrer fünf, mit deren dritter dieses der Fall ist.

Wir sind hiemit an das Ende unserer Untersuchung gelangt, und überblicken nun noch einmal deren Ergebnisse.

Zwei Melodieenbücher lagen derselben zu Grunde. Eines, von dem wir wußten, es enthalte Singweisen, deren Erfinder Johann Sebastian Bach sei, ohne daß diese uns ausdrücklich bezeichnet waren, mit Ausnahme einer einzigen; ein zweites, von dem wir ein Gleiches nur vermuthen durften. Jenes, ein bei seinem Leben, während seiner späteren, kräftigen Mannesjahre erschienenes: das musikalische Gesangbuch Schemelli's; dieses, erst geraume Zeit nach seinem Ableben aus verschiedenen seiner Werke zusammengetragen, und nur durch Zurückgehen auf diese, aber auch

---

*) S. Beispiel 77.

dann selten nur, über die Zeit der Entstehung des Einzelnen, darin Enthaltenen, Andeutungen gewährend: die Choralgesänge.

In jenem ersten fanden wir 69 Melodieen, unter denen wir 21 als ältern Ursprunges erkannten, deren Grundstimme nur unserem Meister angehörte. Die übrigen 48 zeigten uns zunächst fast zur Hälfte (21) solche, die aus einem zu Anfange des 18ten Jahrhunderts erschienenen, allgemein beliebten Gesangbuche, dem Freylinghausenschen, stammten, das zuerst in zwei einzelnen Theilen (1704 und 1714) herausgegeben, nach deren Vereinigung zu einem Buche (1741) fast durch jenen ganzen Zeitraum hin sich in gleichem Ansehen erhielt. Die Mehrzahl dieser Singweisen (12) stammten bereits aus dem ersten Theile dieses Buches; und ließ uns Anfangs des Meisters große Jugend um die Zeit von dessen Erscheinen an seiner Urheberschaft zweifeln, so legte doch seine unverkennbare Theilnahme an einer spätern Ausgabe dieses ersten Theiles (1710), vor Allem an einer Melodie derselben, wieder ein Gewicht dafür in die Schale, und dieses wurde durch 2 andere auf erheblichere, durch noch 3 auf minder bedeutende Weise verstärkt. Seine Mitwirkung an dem 2ten Theile jenes Buches trat an 3 Singweisen, der Halbscheid aller aus demselben in Schemelli's Gesangbuch übergegangenen, gleich Anfangs deutlich hervor, und unter zweien erst in dem vollständigen Buche Freylinghausens erscheinenden, und von da in jenes aufgenommen, machte sich mindestens eine als die seinige geltend. Wir entschieden uns zuletzt für seine Urheberschaft bei allen jenen 21 Singweisen, wenn wir uns auch nicht verhehlen durften, daß erheblichere Gründe für dieselbe nur für etwas mehr als ein Drittel aller — ihrer acht — vorhanden seien. Leichter, auch im Allgemeinen sicherer begründet, konnten wir ein gleiches Urtheil fällen über die andern Melodieen in Schemelli's Gesangbuche. Fünf derselben fanden nicht allein in ihm ihre erste Quelle, sondern sie waren auch an die Stelle älterer getreten, und hatten schon dadurch die Vermuthung für sich, für dasselbe eigends erfunden zu seyn; 17 gehörten Liedern ungewöhnlichen Strophenbaues, (unter ihnen auch das einzige, mit Bachs Namen bezeichnete) und deuteten dadurch auf unsers Meisters Urheberschaft; die andern bewegten sich zwar in kirchlich allgemein üblichen Maaßen, jedoch in desto fremderen melodischen Wendungen und zeugten dadurch für jene. Wenn auch nicht 48, doch mindestens 36 dieser Melodieen durften wir mit überwiegender Sicherheit als Bachsche ansprechen.

Schwerer wurde uns die Entscheidung bei den 208 Melodieen der Choralgesänge, deren mehre in wiederholten Bearbeitungen uns vorlagen. Schieden wir von ihnen die urkundlich älteren aus, so blieb uns die, im Vergleich zu der Gesammtheit aller nur geringe Zahl von 26 übrig, die zu einer näheren Untersuchung auffordern durften, ob sie dem Meister angehörten. Für 5 derselben entschieden wir uns sofort, sie waren uns bereits in Schemelli's Gesangbuche als die seinigen erschienen. Vier andere zeigten sich uns als von denen gänzlich verschieden, die Schemelli für gleiche Lieder gegeben hatte, und deren drei ließen sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf Bach zurückführen. Neun andere traten als eigene Singweisen auf für Lieder, die bei Schemelli dergleichen noch nicht gehabt hatten; bei deren Minderzahl (4) waren überwiegende Gründe für des Meisters Urheberschaft vorhanden, weniger entscheidende bei der Mehrzahl (5). Endlich traten uns deren acht entgegen, deren Lieder Schemelli's Gesangbuch nicht enthält; zwei zu Liedern ungebräuchlicher Maaße, die andern sechs zu dergleichen von gangbaren Strophen. Für eine von jenen, für drei von diesen konnten wir uns leicht entscheiden, sie dem Meister beimessend; zweifelhafter zeigte sich die Entscheidung bei den

anderen vier. Im allgemeinen neigte sie unter jenen 26 mit größerer Bestimmtheit nur zu sechzehn sich hin, von denen wir die zuerst erwähnten fünf in Abrechnung bringen müssen, weil sie nur einmal, und nicht in beiden Sammlungen mitzählen können, die uns beschäftigt haben. Es sind also hier mindestens elf, dort 36, im Ganzen 47 Weisen, die uns als Bachsche erschienen sind.

Bei der Untersuchung die uns dieses Ergebniß gewährte, das wir an dieser Stelle noch auf das durch die erheblichsten Gründe Unterstützte beschränkt haben, nahmen wir freilich nur selten innere in Anspruch. Jetzt, da die äußeren erschöpft sind, erscheint es an der Zeit, das durch diese Festgestellte auch an inneren Gründen zu prüfen und danach zu sichten. Die eigenthümliche Schwierigkeit einer solchen Sichtung können wir uns aber nicht bergen. Nur dürftig sind wir über die Zeitfolge unterrichtet, in der die Werke unsers Meisters entstanden. Ort und Zeit hat er selten darauf bemerkt, und wenn wir die Melodieen zu Schemelli's Gesangbuche ausnehmen, ist von seinen geistlichen Werken für Gesang kein einziges durch Druck oder Stich bei seinem Leben öffentlich geworden, so daß wir auch nicht einmal annähernd eine Reihefolge derselben aufstellen können. In mancherlei Formen des Satzes hat er sich versucht zu verschiedenen Zeiten, und nicht immer in der einfachen früher als in der kunstreicheren; auch hieran würden wir nicht mit Sicherheit das Ältere von dem Späteren zu unterscheiden vermögen, noch weniger aber einen sicheren Prüfstein der Ächtheit des einen oder des andern Werkes besitzen, der doch immer nur dann vorhanden wäre, wenn der Entwicklungsgang seines Schaffens uns klar vor Augen läge. Leugnen können wir allerdings nicht, daß es eine Eigenthümlichkeit seiner Natur gewesen, zur abgeschlossensten Besonderheit sich auszubilden, das Gewöhnliche, zur Hand Liegende abzuweisen, ein jedes Werk bis in das Kleinste und Einzelnste hin auszugestalten. Doch werden wir darin immer noch keine ausreichende Bürgschaft dafür finden, daß alles dasjenige, worin eine Richtung solcher Art nicht ausgeprägt, ja, nicht einmal angedeutet ist, auch nicht für das Seinige gehalten werden dürfe. Denn wie er überall seine Aufgaben, zwar jederzeit nach der Besonderheit seiner Natur, doch immer auch ihrem wahren Wesen, ihrer rechten Bedeutung nach mit höchster Angemessenheit aufgefaßt hat, so gewiß nicht minder auf dem Gebiete, das uns gegenwärtig beschäftigt, einem Gebiete, das man oft für ein ihm völlig fremd gebliebenes gehalten hat. Hier aber war ein Anderes zu erreichen, als bei seinem sonstigen Bilden; wenn auch nicht das Volksmäßige — denn dahin strebten schon seit geraumer Zeit die Sänger geistlicher Weisen nicht mehr — doch ein das Gemeingefühl Vieler Ansprechendes, die Verbreitung der Weisen Sicherndes, deren allgemeinere Verständlichkeit also, weil er für ein geistliches Gesangbuch, für den allgemeinen Kirchengesang thätig war. So gewiß nun auch der Meister, seiner ganzen Eigenthümlichkeit zufolge, dem geistlichen Liede gegenüber oft als Einzelner sich empfunden haben wird, so doch, bei der Treue, womit er seinen Aufgaben nachging, wohl öfter noch als Glied der christlichen Gemeine, deren Gesange er Wort und Ton leihen, oder zu der sein Lied reden sollte. Daher denn auch, nebeneinander, der reine Abdruck der Richtung seiner Zeit, und das Gepräge seines eigensten, besondersten Wesens; die Spuren einer aufgeschlossenen, heiteren, hingegebenen Stimmung, und einer grüblerisch in sich selber vertieften, wenn auch bildungskräftigen; Alles dieses hier, wie in anderen gleichzeitigen, ihrer gänzlichen Verschiedenheit ungeachtet ihm gleich angehörigen Werken.

Dennoch fehlt uns nicht die Gelegenheit, an den Liedweisen bei Schemelli das Gepräge seines Geistes zu erkennen und aufzuzeigen. Am leichtesten da, wo er gebräuchliche, beliebte Strophen durch

seine Töne schmückte und belebte, wo eine beträchtliche Anzahl von Betonungen eines gleichen Maaßes aus verschiedenen Zeiten neben der seinigen uns vorliegt. An ihnen ist uns vergönnt, die, alle jene Zeiten bezeichnende Art der Auffassung einer allgemeinen Aufgabe kirchlich-evangelischer Tonkunst zu erkennen, der Vermittelung des lebendigen Antheils der Gemeine an dem Gottesdienste durch heiligen Gesang; hier tritt die seinige scharf umrissen hervor, und das Hinzukommen äußerer Gründe für seine Urheberschaft wird uns nicht leicht zu einem falschen Ergebnisse führen. Eben so werden wir den Meister da bald erkennen, wo er mit einer Singweise, von der wir mindestens zuverlässig wissen daß er Hand daran gelegt habe, daß sie in ihrer harmonischen Behandlung die Spuren seines Geistes trage, einer, oder mehren andern gegenübertritt, die längere oder kürzere Zeit vor ihm von anderen Meistern zu dem gleichen Liede gesungen sind, wo also die Lösung einer ganz bestimmten einzelnen Aufgabe in verschiedenen Zeiten vor uns liegt. Am schwersten würde es seyn, aus innern Gründen allein als Sänger einer Melodie ihn da zu bezeichnen, wo nur der Inhalt, der Gegenstand ihres Liedes im Allgemeinen ein schon früher behandelter ist, die Form aber, worin dieses Lied sich gestaltet, sein Strophenbau, bisher noch nicht vorkam, wir also eines Vergleichungspunktes entbehren zu müssen scheinen. Hier indeß kommt uns die bei Aufgaben solcher Art von ihm vorzugsweise gewählte Arienform zu statten; in ihrer Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit vermag sein eigenthümliches Wesen am reinsten sich auszudrücken, sie gewährt uns einen Faden, der vor dem Irregehen uns sicher stellt. In diesen dreifachen Beziehungen wollen wir nunmehr dem Meister näher treten.

Zu den gebräuchlichsten Maaßen des evangelischen Kirchengesanges gehören ohne Zweifel die 4-, 6-, 7- und 8zeiligen, iambischen der Lieder: Vom Himmel hoch da komm ich her rc., Wer nur den lieben Gott läßt walten rc., Es ist gewißlich an der Zeit rc., O Gott, du frommer Gott rc., Herzlich thut mich verlangen rc. und das zehnzeilige, im Aufgesange iambische, im Abgesange trochäische des Liedes: Wie schön leuchtet der Morgenstern. Zu allen diesen besitzen wir Melodieen in Schemelli's Gesangbuche und in den Choralgesängen, die aus äußeren Gründen uns als Bachsche erschienen sind.

Am mindesten tritt die Eigenthümlichkeit des Meisters hervor in Behandlung der zuerst genannten 4zeiligen Strophe. Beispiele einer solchen giebt uns Schemelli's Gesangbuch nicht, nur in den Choralgesängen finden wir deren, namentlich die Sätze der Weisen: O Jesu du mein Bräutigam (Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht) und Das walt Gott Vater und Gott Sohn. Aus äußeren Gründen erschienen uns diese Melodieen als die seinigen, weil wir sie unter seinen Werken gefunden, sonst aber nirgend angetroffen haben. Fragen wir nach inneren Kennzeichen, so beut uns diese mehr die harmonische Behandlung, die wir außer Zweifel als die seinige kennen, als die Melodie selber. Ja, diese scheint so manchen älteren bei dem ersten Hören anzuklingen, ihnen selbst zu gleichen, bis wir bei näherer Prüfung finden, daß sie doch gänzlich von ihnen abweiche, nur in unbedeutenden Beziehungen sich ihr nähere. Wir möchten den Grund davon in des Meisters Neigung finden, sich auszubreiten, eines freien Spielraums für seine Bildungen zu genießen; die kurze nur vierzeilige, in ihren einzelnen Theilen gleich gegliederte Strophe gab ihm dazu keine Gelegenheit und die alten, oft vernommenen Töne klangen um so leichter in seinem Inneren nach.

Unter den Melodieen der bezeichneten sechs-, sieben- und achtzeiligen Maaße hebt sich die sechszeilige des Liedes: Gottlob, es geht nunmehr zu Ende aus den Choralgesängen

besonders hervor, die siebenzeiligen des P. Gerhardschen Weihnachtliedes: Ich steh an deiner Krippen hier und des Ostergesanges von D. Valentin Löscher: Kommt wieder aus der finstern Gruft ꝛc., endlich die achtzeilige des Pfingstliedes: Kommt Seelen, dieser Tag ꝛc. alle aus Schemelli's Gesangbuche. Sie tragen ohne Ausnahme ein so bestimmt hervortretendes Gepräge des Arienhaften, daß sie jede Erinnerung an ihre sonst so bekannte Strophe ausschließen; theils reiche melodische Auszierungen, die doch zugleich als wesentliche Theile der Singweise erscheinen, theils ihre lebhaft bewegte Grundstimme täuschen uns über diese Beziehungen. Bei jenem Sterbe- und Weihnachtliede mag innere Neigung den Meister auf diese Form geführt haben; bei dem Pfingst- und Osterliede trat noch eine andere Veranlassung hinzu. Wie wir sie in Schemelli's Gesangbuche finden (Nr. 936, 938) sind die sieben Strophen eines jeden mit sieben eines anderen älteren Liedes in Verbindung gebracht, wohl ursprünglich durch den Dichter des neuen, und deuten auf einen Wechselgesang zwischen Sängerchor und Gemeine, von denen jener das neue Lied anstimmt, diese mit dem älteren antwortet. So bei dem Pfingstgesange:

Chor.

Kommt Seelen, dieser Tag*)
Muß heilig seyn besungen,
Sprecht Gottes Thaten aus
Mit neu erweckten Zungen;
Heut hat der werthe Geist
Viel Helden ausgerüst't,
So betet, daß er auch
Die Herzen hier begrüßt!

Gemeine.

Komm Gott Schöpfer, heil'ger Geist ꝛc.

Und gleicher Gestalt bei dem Osterliede:

Chor.

Kommt wieder aus der finstern Gruft**)
Ihr Gott ergebne Sinnen!
Schöpft neuen Muth und frische Luft
Blickt hin nach Sions Zinnen!
Denn Jesus der im Grabe lag
Hat als ein Held am dritten Tag
Des Todes Reich besieget!

Gemeine.

Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc.

*) S. Beispiel 78.
**) S. Beispiel 79.

Hier wollte der Meister Chor= und Gemeinegesang offenbar auseinanderhalten, und hat deshalb mit Absicht verschiedene Formen einander entgegengesetzt, die von Schemelli mitgetheilten Melodieen also auch wohl nicht für den allgemeinen Kirchengesang bestimmt.

Der aus dem Volksgesange stammenden achtzeiligen Strophe des Liedes: „Entlaubt ist uns der Walde" ꝛc. in der unter älteren geistlichen Melodieen vor allen die der Lieder: „Herzlich thut mich verlangen" ꝛc. (O Haupt voll Blut und Wunden) und „Valet will ich dir geben" ꝛc. (Wie soll ich dich empfangen) hervorleuchten, eignet die Singweise des Morgenliedes von Johann Mühlmann:

Dank sei Gott in der Höhe*)
In dieser Morgenstund,
Durch den ich auferstehe
Vom Schlaf frisch und gesund;
Mich hatte zwar gebunden
Mit Finsterniß die Nacht,
Ich hab' sie überwunden
Mit Gott, der mich bewacht!

eine Weise, als deren Sänger uns Bach aus äußeren Gründen erschien. Sie ist eine von denen, die einfacher und volksmäßiger gehalten sind; ihre erste Zeile klingt dem Anfange der Crügerischen Melodie an: „Auf auf mein Herz mit Freuden", von der sie jedoch in der Folge gänzlich abweicht. Die Wiederkehr der melodischen Wendungen der beiden Stollen ihres Aufgesanges in den zwei letzten Zeilen des Abgesanges giebt ihr ein eigenthümliches Gepräge; es ist ein Zug worin man den Meister erkennt, ein in dieser Art in älterer Zeit, bis auf die Melodieen des Freylinghausenschen Gesangbuches, bei denen wir Bach ja betheiligt halten durften, nicht eben oft vorkommender, und der uns neben jenen schon zuvor besprochenen Gründen für seine Urheberschaft zu zeugen scheint.

Endlich ist das Passionslied, dessen erste Strophe wir nachstehend mittheilen, auf die zehnzeilige, aus weltlichem Gesange stammende des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" gedichtet:

Mein Jesu, was vor Seelenweh**)
Befällt dich in Gethsemane
Darein du bist gegangen.
Des Todes Angst, der Höllen Qual,
Und alle Bäche Belial
Die haben dich umfangen,
Du zagst, du klagst,
Zitterst, bebest und erhebest
Im Elende
Zu dem Himmel deine Hände ꝛc.

*) Beispiel 80.

**) Beispiel 81.

So verbreitet, bekannt und beliebt nun auch diese Strophe ist, so wird man sie doch bei dem Anhören der Singweise dieses ihr eignenden Liedes kaum wieder erkennen. Bei allem genauen Anschließen an die Worte des Dichters, ja, vielleicht durch dasselbe, mangelt es ihr an Allem, wodurch eine Melodie zu einer kirchlichen, dem Ohre und der Brust Vieler anmuthenden wird. Die vielen in ihr vorkommenden künstlichen Tonverhältnisse, die nur durch wohlgeschulte Sänger zu treffenden melodischen Sprünge durch Mißklänge, schließen sie von allgemeinem Gebrauche und Verständnisse aus; die Form der Arie ist durch lebhaften Ausdruck des Einzelnen hier auf die Spitze getrieben, und dieses Verdienst wird dadurch ein zweideutiges, daß es, genau genommen, doch nur der Betonung der ersten Strophe nachgerühmt werden kann. Hier dürfen wir kaum zweifeln, unserem Meister, dem bis in das Einzelste hin Durchbildenden, gegenüberzustehen, und auch noch ein äußerer Grund spricht dafür, diese Melodie für eine von ihm gesungene zu halten. Ihr Lied nämlich ist mit noch sechs anderen*) am Schlusse durch den Buchstaben S. unterzeichnet, der kaum auf einen andern gedeutet werden kann als auf den Herausgeber des Buches (Georg Christian Schemelli) oder dessen Vorredner (Friedrich Schulze), da die Namen anderer geistlicher Dichter, die mit eben jenem Buchstaben anheben, entweder vollständig unter ihre Lieder gesetzt, oder durch die Anfangsbuchstaben ihrer Vornamen, oder andere ergänzende Zeichen doch vollkommen kenntlich gemacht sind. Wir lassen dahingestellt seyn, welchem von den genannten Beiden unser Lied angehöre, dürfen aber, es sei nun welcher es wolle, immer annehmen, es erscheine zuerst in Schemelli's Gesangbuche und daraus ergiebt sich, der Vorrede zufolge, daß die neu dazu gesungene Weise von Bach herrühre.

Von den neuen Melodieen, die in den Choralgesängen für Lieder angetroffen werden, die in Schemelli's Gesangbuche bereits mit eigenen, älteren erschienen waren, verdienen zwei unsere Aufmerksamkeit: die zu Paul Gerhards: Gieb dich zufrieden und sei stille und zu Simon Dachs: Ich bin ja Herr in deiner Macht.**)

Ob Bach die von Ebeling zu dem ersten jener Lieder gesungene Weise gekannt habe, müssen wir dahin gestellt seyn lassen, da sie, wenn auch in dem benachbarten Halle (zufolge Freylinghausens Gesangbuche), doch nicht in Leipzig gebräuchlich war. Die für Schemelli's Gesangbuch von ihm bearbeitete ist die, welche Jacob Hintze für dies Lied erfand. Diese hatte in Berlin die so viel trefflichere Ebelings verdrängt, der man, ihrer größeren rhythmischen Mannichfaltigkeit wegen wie es scheint, Mangel an kirchlichem Ernst vorgeworfen haben mochte. Nun hat aber Bachs Bearbeitung der Hintzeschen eben das angeeignet, dessen Nichtdaseyn ihr früher vor Ebelings den Vorzug verschafft hatte: den ungeraden Takt, die erweiterten Rhythmen, das den Eiferern anstößig Erschienene. Die allgemeinen Verhältnisse ihres Baues hat er beibehalten. Die vier Zeilen des Aufgesanges hat Hintze als Doppelpaar angesehen, je zwei und zwei also gleich betont, gegen Ebeling, der sie nur in dem rhythmischen Baue einander genähert, in ihren melodischen Wendungen aber selbständig behandelt hatte***). So zeigt ferner die Melodie dieses letzten in ihrem Abgesange fünf gleiche Rhythmen von

*) Nr. 165, 278, **283**, 304, 654, 895, 898. Von allen diesen Liedern hat nur das hier im Drucke ausgezeichnete, oben besprochene, eine eigene Melodie.

**) S. Beispiel 82a., b., 83.

***) S. Th. II. Beispiel 97 Ebelings, und Beispiel 94 Hintze's Weise.

zwei Takten, indem sie die 5te und 6te Zeile des Liedes (die ersten beiden des Abgesanges) je in zwei kürzere theilt, wogegen Hintze in seiner Betonung beide unzertrennt läßt. So ist es nun auch in Bachs Bearbeitung derselben geblieben, und dadurch ist es ihm möglich geworden, nicht allein in dem 2ten und 3ten, dem 6ten und 7ten Takte ihres Aufgesanges einen erweiterten Rhythmus darzustellen, sondern auch in den gleichen ihres Abgesanges. Dadurch wird nun zugleich verhindert, daß die so umgestaltete Weise ein zu tanzhaftes Gepräge erhalte, das ohne diese Erweiterung, der auf die beiden schlechten Taktheile gegen die guten gelegte größere Nachdruck ihr geliehen haben würde, da jene, diesen verglichen, durch einen Ton von doppelt so langer Dauer ausgefüllt werden.

Unser Meister, dem wie es scheint, Gerhards Lied besonders zusagte, mag wohl gemeint haben, daß demselben mit dieser Bearbeitung seiner älteren Weise noch nicht Genüge gethan sei. Deshalb wird er nun noch jene neue dafür erfunden haben, die uns in den Choralgesängen begegnet, (Nr. 271 Becker 201), deren Quelle in seinen Werken wir jedoch leider nicht anzugeben wissen. Die Strophe des Liedes ist auch hier als eine siebenzeilige behandelt, die Weise jedoch bewegt sich in geradem Takte. Jede Zeile begreift drei dieser Takte, und um darin völlige Gleichmäßigkeit zu erreichen, ist die letzte, nur fünfsylbige, dadurch erweitert, daß ihr Schlußwort „zufrieden" wiederholt und durch Sylbendehnungen geschmückt wird. Die größeren Abtheilungen (Rhythmen) dieser Melodie erscheinen also nach der Drei gegliedert, und erst deren drei kleinere einzelne Theile (Tacte) zeigen eine Gliederung nach geradem Maaße; umgekehrt wie bei der durch den Meister neu bearbeiteten Singweise, wo im Großen, Allgemeinen (den Rhythmen) ein gerades Maaß, im Besonderen (den Tacten) dagegen die Drei das Gliedernde ist und erst dadurch es in jeder Beziehung wird, wenn wir den je 2ten und 3ten Takt jeder Zeile als einen einzigen, erweiterten betrachten. An diesem Streben nach eigenthümlicher Ausgestaltung bis in das Einzelne hin, erkennen wir Bach, wie an der Arienform die sich ihm vorzugsweise immer darbot, wo er in der Melodie eines Liedes sein Innerstes aussprechen wollte. Dabei geben aber zugleich beide Singweisen ein Beispiel davon, wie schwer es dennoch bleibe, sein Eigenes von einem nur durchgebildeten Fremden zu unterscheiden, zumal wo diese Durchbildung, wie bei der älteren Weise des Gerhardschen Liedes, zugleich eine wesentliche Umgestaltung ist, das Gepräge seiner eigenthümlichen Kunst also dem veränderten Gebilde um so tiefer eingedrückt ist.

Seine neue Melodie zu Simon Dachs „Ich bin ja Herr in deiner Macht", nicht minder arienhaft als die eben betrachtete, unterscheidet sich dadurch von der älteren H. Alberts, daß sie nicht wie diese, die sechs Zeilen des Aufgesanges selbständig betont, sondern sie als wiederkehrendes, dreizeiliges Doppelpaar behandelt. Angedeutet ist diese Behandlung auch in der älteren, denn die einzelnen Zeilen beider Stollen klingen in ihren melodischen Wendungen einander an, wie denn in ähnlichen Fällen frühere Meister durch dergleichen Anklänge, zumal wenn sie zugleich Steigerungen sind, ihren Melodieen einen eigenthümlichen Reiz zu geben wußten; so Eccard in seinem trefflichen Liede von den Engeln: „Aus Lieb läßt Gott der Christenheit viel Gutes widerfahren*)." Einem solchen Reize hat Bach hier nicht nachgetrachtet, auch bot der Inhalt des Liedes dazu keine nahe Veranlassung; er ist mehr bemüht gewesen die bedeutsame Betonung jedes Wortes zugleich mit Beibehaltung jener gewöhnlicheren Form zu erreichen, in der beide Stollen des Aufgesanges einander im Gesange über-

---

*) S. Theil I. Beispiel Nr. 149.

einkommen. Selten ist dieses nun in der Melodie eines Liedes von mehreren Strophen bei einer jeden derselben in gleicher Art zu erreichen; daher dürfte er wohl unsere Singweise nicht für das ganze Lied Bachs, sondern nur eine einzelne bestimmte Strophe desselben gesungen haben, vielleicht die zweite, zu der sie am nachdrücklichsten ertönt in jeder ihrer Wendungen, ihrem Steigern, ihrem Abfall:

Wen hab' ich nun als dich allein,*)
Der mir in meiner letzten Pein
Mit Trost und Rath weiß beizuspringen?
Wer nimmt sich meiner Seelen an,
Wenn nun mein Leben nichts mehr kann,
Und ich muß mit dem Tode ringen?
Wenn aller Sinnen Kraft gebricht?
Thust du es, Gott mein Heiland nicht!

Es ist dieses nur eine Voraussetzung die sich durch ähnliches Verfahren des Meisters in anderen Fällen rechtfertigt; denn auch hier wissen wir die Quelle nicht anzugeben aus der die besprochene Singweise in die Choralgesänge übergegangen ist.

Wir wenden uns nunmehr zuletzt zu den Melodieen für Lieder ungewöhnlichen Strophenbaues, als deren Urheber uns Bach erschienen ist. Hier werden Singweisen solcher Art aus Schemelli's Gesangbuche uns zumeist zu beschäftigen haben, denn dort walten sie vor, während sie in den Choralgesängen zurücktreten, oder von uns daselbst schon näher betrachtet worden sind, weil innere und äußere Beziehungen dabei nicht zu trennen waren.

Leicht-übersichtlich ist der Bau von der Melodie des Liedes:

O liebe Seele zieh die Sinnen**)
Von schnöder Welt- und Wollust ab;
So ruft dein Schöpfer von den Zinnen
Der hohen Himmelsburg herab;
Er zeigt dir Wege und schöne Stege
auf welchen du
Dich recht kannst laben und alles haben
worinnen deine Seele findet Ruh.

Am angemessensten ist er so zu fassen, daß der Aufgesang als ein 4zeiliger in zwei Paare gehender betrachtet wird, der Abgesang als ein sechszeiliger, in zwei dreizeilige Sätze sich sondernder, bei welchem die ersten beiden Zeilen übereinkommen, während die je dritte verschiedener Länge ist, das erstemal fünf-, das zweitemal zehnsylbig. Anders hat ihn Bach genommen; im Aufgesange zwar übereinstimmend, im Abgesange aber von nur drei Zeilen, die sich nach den melodischen Ruhepunkten ge-

*) S. Beispiel 83.
**) Schemelli 575. Becker 42. Beispiel 84.

stalten, die erst mit der 3ten, der 5ten und 6ten Zeile der zuvor angegebenen Abtheilung entschieden hervortreten. Er giebt uns also in seiner Melodie eine siebenzeilige Strophe, die von allen im evangelischen Kirchengesange vorherrschenden gänzlich abweicht; ihr fremdartiger Bau bedingt schon die Arienform, und schließt das volksmäßig Liedhafte aus. An dem Drange eigenthümlichen Um- und Fortbildens der auch in dieser Melodie sich offenbart, kündet sich die Hand unseres Meisters unzweifelhaft an, und um dieses Gepräges willen wird uns jene werth bleiben, ist sie auch zur Anwendung im allgemeinen Kirchengesange nicht geeignet. Es wäre anziehend, eine vierstimmige Behandlung derselben von ihm zu besitzen, vorausgesetzt, daß auch die beiden Mittelstimmen derselben so durchgebildet wären, wie hier die Ober- und Grundstimme erscheinen, die nicht selten einander nachahmend einherschreiten.

Der Melodie des Liedes: Vergiß mein nicht mein allerliebster Herr ꝛc.*), der einzigen die mit des Meisters Namen bezeichnet ist, haben wir bereits zuvor gedacht.**) Der Name „Aria" den ihre Überschrift trägt, bezeichnet treffend ihre von allem volksmäßig Liedhaftem entfernte Form. Durch diese, und wegen der vielen in ihr vorkommenden weiten, auch schwer zu treffenden melodischen Sprünge, erscheint sie zum Gebrauche im Gemeinegesange nicht geeignet. Dagegen folgt sie treu der siebenzeiligen Strophe ihres Liedes. Wiederkehrende Stollen in einem dem Abgesange gegenüberstehenden Aufgesange finden wir in diesem nicht; doch lassen Weise und Strophe drei Absätze erkennen, deren größester, von 3 Zeilen oder Rhythmen zu 3 Takten, in der Mitte steht, und durch deren zwei von je zwei Zeilen eingefaßt wird; der voranstehende wie nachfolgende nach Rhythmen von zwei und vier Takten gegliedert, während das Ganze durch dreitheiliges Maaß geregelt wird. Diese Stellung seiner Glieder giebt dessen Baue etwas Wohlgefälliges, Eigenthümliches, wodurch die sonst ungewöhnliche Strophe bei einer mehr faßlichen, liedhaften Betonung dem allgemeinen Kirchengesange vielleicht würde zu gewinnen seyn.

Die Strophe des Sterbeliedes: „Komm süßer Tod ꝛc."***) ist eine siebenzeilige, aber von allen in die evangelische Kirche aufgenommenen abweichende:

Komm süßer Tod, komm seel'ge Ruh,
Komm, führe mich in Friede,
Weil ich der Welt bin müde!
Ach komm, ich wart' auf dich,
Komm bald und führe mich,
Drück mir die Augen zu,
Komm seel'ge Ruh!

Einen Auf- und Abgesang unterscheiden wir bei derselben in sofern, als die ersten drei und die letzten vier Zeilen zu zwei einander gegenüberstehenden Absätzen sich zusammen reihen; doch sind schon durch

---

*) Schemelli 627. Becker 44. Beispiel 85.

**) S. S. 272. Ein zweites Lied dieses Anfanges ist der Melodie „Wie wohl ist mir, daß ich nunmehr entbunden" angeeignet, die schon 1698 im Darmstädter G. B. (Seite 449) vorkommt.

***) Schemelli 868; Becker 59. Beispiel 86.

diesen Bau wiederkehrende Stollen des Aufgesanges ausgeschlossen. Eine gleichartige Auffassung, auch zuletzt einige bestimmt anklingende melodische Wendungen, erinnern an den Schlußchor in Bachs Passion nach dem Evangelisten Matthäus, und lassen hier um so weniger einen Zweifel an des Meisters Urheberschaft. Durch seine Betonung ist er hier wiederum von der Strophe seines Liedes abgewichen, sie ist durch ihn eine achtzeilige geworden, indem er ihre erste Zeile in deren zwei zertheilt hat. So stellt sich nun der Bau der durch dreitheiliges Maaß geregelten Melodie folgendergestalt dar: zwei kürzere Zeilen oder Rhythmen, eine jede zu zwei Takten, beginnen; ihnen folgen fünf, zu drei Takten, und eine, wiederum von deren zwei, macht den Schluß. Da der letzte der beiden beginnenden Rhythmen mit dem ersten gleichen Baues ist, und melodisch nur als steigernde Wiederholung desselben erscheint, so bleibt die Ebenmäßigkeit des Ganzen vollkommen gewahrt; in seinem arienhaften Gepräge hat es doch eine Faßlichkeit, ein durch meist schrittweisen Fortgang Einschmeichelndes, daß, wenn auch nicht für den Gemeinegesang, doch den des Chores, gewiß aber für häusliche Andacht es mit Beifall aufgenommen und angewendet seyn wird.

Betrachtungen ähnlicher Art könnten wir noch an die Singweisen der anderen Lieder ungewöhnlichen Strophenbaues in Schemelli's Gesangbuche knüpfen,*) zumal an die unter den anderen hervorragenden: Brich entzwei mein armes Herze; Gott wie groß ist deine Güte; Beschränkt ihr Weisen dieser Welt; Ich laß dich nicht, du mußt mein Jesus bleiben; Es ist nun aus mit meinem Leben; O finstre Nacht, wann wirst du doch vergehn ꝛc.**) Wir lassen uns jedoch an den bisherigen genügen, zu denen uns diejenigen Melodieen Veranlassung gaben, die uns die bezeichnendsten Züge boten, an denen wir des Meisters eigenthümliches Schaffen und Bilden am erkennbarsten hervortreten sahen. Statt der unvermeidlichen Wiederholungen, die ein entgegengesetztes Verfahren veranlassen würde, betrachten wir vielmehr alle Singweisen, die in Schemelli's Gesangbuche und in den Choralgesängen uns als die seinigen erschienen sind, als ein Ganzes, und schließen mit einigen allgemeinen Bemerkungen über dieselben.

Fassen wir die 47 Melodieen, für deren Sänger wir Bach aus überzeugenden, inneren wie äußeren Gründen halten durften, von den zweifelhafteren absehend, nach dem Inhalte ihrer Lieder und deren Bestimmung zusammen, so finden wir, daß der Passions- und der Sterbelieder bei weitem die Mehrzahl sind; jener 9, dieser 11; nächst ihnen der Jesuslieder, 8. In keiner der übrigen Beziehungen finden wir mehr als 4, die der eigentlichen Festlieder erreicht nicht einmal diese Zahl. Es waren also Lieder trüben Inhalts, oder doch der Sehnsucht, der Hoffnung, Lieder in denen das Bewußtseyn eines Mangels obwaltete, von denen Bach vorzüglich angeregt wurde, ihnen Melodieen zu schaffen. Nur eine dieser Melodieen zeigt eine kirchliche Tonart, die phrygische, alle übrigen bewegen sich in dem, nur durch die kleine oder große Terz, bei sonst übereinkommender Folge der Tonverhältnisse in den einzelnen Klängen, ausgezeichneten Doppelbaue der weichen und harten Tonart unserer Zeit. Im Allgemeinen ist jene die vorwaltende, ihr Verhältniß zu dieser wird annähernd durch die Zahl 3 gegen 2 ausgedrückt. In allen diesen Weisen tritt das Streben hervor nach Darlegung einer besonderen Bewegung des Gemüthes, die in künstlich und ebenmäßig geordneten Einzelheiten sich abspiegle, deren jede wiederum durch seine,

*) S. S. 278.

**) Schemelli 303, 360, 689, 734, 847, 891.

zierliche Ausgestaltung hervorleuchte; dieses Streben hat die Wahl der zu betonenden Lieder deren Inhalte nach geleitet, und sein Gelingen erscheint durch die Wahl der Mittel, sie durch Gesang zu verklären, gesichert. Wollten wir mit einem kurzen Ausdrucke das Wesen dieses Strebens bezeichnen, so wären wir freilich genöthigt, einen aus fremder Sprache stammenden zu wählen, und es ein individualisirend-sentimentales zu nennen; wollten wir es etwa ein verselbstigend empfindsames heißen, so würde man uns kaum verstehen. Damit sprechen wir allerdings zugleich aus, daß den aus einem solchen Streben hervorgegangenen Bildungen das kirchliche Gepräge nicht beiwohnen könne, so bereitwillig auch ein geistliches, frommes, ihnen zugestanden werden muß. Eben hierin unterlag unser Meister der Einwirkung seiner Zeit; und nur indem er was diese heischte, bis zu eigenster Besonderheit durchbildete, und es dadurch dem allgemeinen Gepräge der Zeit wiederum entrückte, es, als in seine Eigenthümlichkeit vollständig aufgegangen, als Bachisch darstellte, hat er sich von ihr wieder frei gemacht, sich über sie gestellt, und ist deshalb von Wenigen in ihr erkannt worden.

Wir haben unsern Meister bisher als Sänger betrachtet, als Erfinder von geistlichen Singweisen; es ist nun Zeit ihm auch in seinem Verhältnisse zu dem bis auf ihn fortgeerbten Melodieenschatze der evangelischen Kirche, als Setzer näher zu treten. Unsere Betrachtung reiht sich hier zunächst an die in dem Vorigen öfter bereits erwähnte Sammlung vierstimmiger Sätze geistlicher Lieder, die unter dem Titel „Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge" am frühesten zu Berlin und Leipzig in 2 Theilen, 1765 und 1769 erschien; dann zu Leipzig in deren vier, 1784, 85, 86, 87; später in einem erneuerten Abdrucke 1832; endlich aber 1843 in einer übersichtlich geordneten Ausgabe von C. F. Becker, mit Weglassung von 5 Tonsätzen der zweiten unter den früheren Ausgaben*), wesentlicher Veränderung zweier Choralsätze derselben**), und Bereicherung um 16 Tonsätze***). Diese, erst geraume Zeit nach des Meisters Tode erschienene Sammlung, als solche niemals von ihm zusammengestellt, sondern aus seinen größeren Werken durch Philipp Emanuel, seinen zweiten Sohn, und später durch Kirnberger, seinen Schüler, zusammengetragen, darf deshalb in keiner Art als ein in sich zusammenhängendes Ganze, oder gar als ein Choralbuch betrachtet werden, noch läßt sich deshalb aus ihr allein, unabhängig von dem größeren Ganzen dem jeder einzelne Choralsatz angehört, dessen Kunstwerth beurtheilen. Allein abgesehen hievon hat sie, namentlich in der neuesten Ausgabe, einen entschiedenen Werth, wobei man jedoch die 2te mit zu Rathe ziehen muß wegen der Tonarten der einzelnen Sätze, die jene allezeit auf eine und dieselbe bei Bearbeitung desselben Chorals zurückgebracht hat, wodurch in den Wendungen einzelner Stimmen nothwendig Veränderungen haben entstehen müssen, die bei Bach um so weniger gleichgültig sind, als er auf Stimmlage und Umfang im Verhältnisse zu dem Ganzen stets besondere Rücksicht genommen hat. Hier sind die, in den älteren Ausgaben zerstreuten Behandlungen einer und derselben Singweise zusammengestellt, und man kann sich

*) Nr. 204, 284, 291, 319, 353.

**) Nr. 43, 162 der Beckerschen Ausgabe.

***) Nr. 9 C. 121 A. 150 B. 170 A., 197 b, 202 b aus Schemelli's Gesangbuche, bei welchen Tonsätzen es dahingestellt bleiben muß, da der Herausgeber sich in seinem Vorworte darüber nicht ausspricht, ob die Mittelstimmen aus andern Bachschen Werken entlehnt, oder neu hinzugesetzt sind; 19 B. C. D., 96 A. B. aus Bachs Choralvorspielen; 85 G aus Bachs Motette: „Jesu meine Freude"; 47 B aus dessen Passion nach dem Evangelisten Johannes; 210 aus Bachs Kunst der Fuge; 59 D. 104 B. aus mir unbekannt gebliebenen Quellen.

der reichen Mannichfaltigkeit erfreuen, in der dem Meister so viele Auslegungen derselben gelungen sind; man vermag mit einem Blicke sein Verhältniß zu seiner näheren und ferneren Vorzeit zu überschauen, was freilich leichter noch würde geworden seyn, wenn der Herausgeber, statt der in den früheren Ausgaben doch nur willkührlichen Folgeordnung der einzelnen Sätze sich anzuschließen, sie chronologisch, oder doch nach den Abtheilungen zusammengestellt hätte, in denen ihre Lieder in geistlichen Gesangbüchern neben einander gesetzt zu werden pflegen. Allein auch wie diese Ausgabe eben vor uns liegt, lehrt sie uns im Allgemeinen die eigenthümliche Stellung des größesten in Deutschland wirkenden Meisters seiner Zeit zu dem wichtigen Gebiete des evangelischen Gemeinegesanges erkennen, wenn wir gleich, um uns im Einzelnen und Besonderen darüber zu unterrichten, allezeit auf die Quellen zurückgehen müssen, aus denen das hier Zusammengestellte geschöpft ist.

Dieses umfaßt aber, wie schon zuvor bemerkt worden, das Bedeutendste jenes ganzen Gebietes. Wir finden hier alte Melodieen von Liedern aus den frühesten Zeiten der christlichen Kirche*), von späteren lateinischen**), von deutschen vor der Kirchenverbesserung***), von älteren und jüngeren aus dem ersten Jahrhunderte derselben†); Melodieen, aus dem Volks- und Gesellschaftsgesange stammend††), aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder†††), calvinische Psalmenweisen†*); zu ihnen treten nun noch die bedeutendsten Melodieen des 17ten Jahrhunderts, von Hammerschmidt, Schop, Crüger, J. R. Ahle, Löwenstern, Albert u. A. m. bis hin zu den Hallensern†**); derjenigen Melodieen nicht zu gedenken, die uns als seine eigenen erschienen sind, und mit denen wir nur so eben beschäftigt waren. In dem reichen Geiste des großen Meisters spiegelt sich daher die Gestalt verschiedener Zeiten, wie sie in Tönen sich verkörpert, und es ist anziehend, deren Zurückstrahlen zu beobachten.

Beginnen wir nun mit der Betrachtung des Theiles seiner Aufgaben auf jenem Gebiete, der älterer Zeit angehört, worunter wir denjenigen begreifen, der bis an den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts reicht, so haben wir uns zu erinnern, daß wir das auszeichnende Gepräge der diesem Zeitraume angehörenden Singweisen theils in den Kirchentonarten fanden — den ihre Grundlage bildenden Klangreihen und deren wechselnden Verhältnissen — theils in einem eigenthümlichen rhythmischen, aus dem Volksgesange stammenden Baue. Wir haben also zunächst uns die Frage vorzulegen, in wiefern von beiden eine lebendige Fortwirkung bei Sebastian Bach noch anzutreffen sei?

Es ist schwer zu entscheiden, wie weit die Lehre von den Kirchentonarten, insofern daraus

---

*) Nr. 28, 55, 115, 144, 195 der Beckerschen Ausgabe.

**) Nr. 12, 18, 74, 106, 119, 120, 160 ꝛc.

***) Nr. 36, 53, 66, 67, 92, 99, 152, 156, 168 ꝛc.

†) Nr. 3, 5, 6, 10, 13 bis 17, 20, 31, 33, 45 bis 47, 49, 54, 56, 57, 68, 69, 82, 83, 86, 87, 91, 107, 126 ꝛc.

††) Nr. 2, 4, 19, 21, 41, 50, 63, 77 ꝛc.

†††) Nr. 154, 165, 189 ꝛc.

†*) Nr. 29, 65, 127, 170, 180 ꝛc.

†**) Hammerschmidt 8, 113; Schop 9, 26, 84, 116, 171 ꝛc.; Crüger 22, 32, 35, 58, 78, 85, 134, 166, 176 ꝛc.; J. R. Ahle 96, 169 ꝛc.; Löwenstern 108, 128, 130, 163, 173, 196, 198 ꝛc.; Albert 34, 197 b; Hallenser 202 a ꝛc. Alle diese Anführungen sind nur beispielsweise Belege, sie beabsichtigen keine vollständige Angabe.

eine eigenthümliche harmonische Behandlung älterer Choräle zu schöpfen ist, ihm als solche — als Vorschrift und Regel — geläufig gewesen sei. War sie schon in früherer Zeit wenig faßlich vorgetragen worden, und zuletzt kaum mehr gewesen als eine Reihe beschränkender Gebote, so erfreute sie sich bei einem großen Theile seiner Zeitgenossen, eben wie die ganze Gattung des Chorales, keiner großen Gunst. Hatte doch um den Anfang des Jahrhunderts Mattheson in seinem „forschenden und beschützten Orchester" jene „sogenannten griechischen modi" den Tonarten seiner Zeit gegenüber nur geringschätzig abgefertigt, ja, ihnen zuletzt mit der Solmisation eine „ehrliche Leichenbestattung" gehalten; in seinem musikalischen Patrioten aber dem Choralgesange im Vergleiche zu der Figuralmusik eine nur niedrige Stelle angewiesen, ihn einen „kalten und faulen" genannt, jener aber den Namen eines „weislichen Gesanges" beigelegt, wie der Psalmist ihn rühme und vorschreibe. Was also auf Bach von jener Lehre übergegangen seyn mag, dürfte höchstens in einer hergebrachten, trockenen Anweisung bestanden haben, wie ja die Anhänger des Alten in jener Zeit eine andere nicht zu geben wußten. Daß aber eine ächte Anschauung davon, ein lebendiger Zusammenhang mit der Vorzeit in ihm gewesen, davon geben seine Behandlungen vieler Singweisen früherer Zeit, ja, seine eigenthümlichen melodischen Umbildungen späterer, wodurch sie einer den Kirchentönen angemessenen mehrstimmigen Behandlung erst fähig wurden, ein sicheres Zeugniß. In diesem Sinne darf in der That behauptet werden, was Zelter gegen Göthe ausspricht*), daß von Luther bis auf J. Sebastian Bach die ächte Tradition der Kirchentöne sich fortgepflanzt habe; eine, wenn auch in Wort und Lehre nie genügend ausgesprochene, doch in Kunstschöpfungen offenbarte, bethätigte Anschauung derselben.

In den Choralgesängen begegnen uns Melodieen und Tonsätze aus allen kirchlichen Tonarten, wenn wir auf den Unterschied des authentischen und plagalen verzichten, der nur die Wendung der Melodie angeht, ohne wesentlichen Einfluß auf ihre Ausweichungen. Nicht immer erscheinen sie freilich in dem doppelten Tonumfange, worin die ältere Lehre sie kennt, sondern bald in einem höheren, bald einem tieferen, was uns um so weniger befremden darf, da man auch vor ihm schon darin einer gewissen Freiheit sich bediente, wie denn auch die Tonhöhe, obgleich für die Wirkung des Gesanges nicht gleichgültig, auf die wesentliche Eigenthümlichkeit älterer Tonart als solcher ohne Einfluß ist. Diese aber finden wir bei unserem Meister allezeit gewahrt, die das Wesen der Tonart bestimmenden Verhältnisse stets mit entschiedenem Nachdrucke geltend gemacht. So herrscht in den Behandlungen der phrygischen Melodieen: Erbarm' dich mein o Herre Gott ꝛc. und Christum wir sollen loben schon ꝛc., die kleine Secunde unbedingt vor, und eben da, wo die Führung der Stimmen, so wie eine sonst nicht voll hinzustellende Modulation eine zufällige Erhöhung derselben einmal fordert, hören wir sie zumeist unmittelbar zuvor in mannichfach veränderten Beziehungen kräftig und bezeichnend angewendet, damit sie als wesentlich, ihre Erhöhung aber nur als eine zufällige sich darstelle. So führt sie im Abgesange der Melodie: „Erbarm dich mein ꝛc." zwar als fis die Modulation nach g, der kleinen Oberterz des phrygischen Grundtones; unmittelbar vorher aber tritt sie im Alte in dreifacher Beziehung, und in ihrer ursprünglichen Gestalt mit so großer Entschiedenheit und Bedeutung auf, daß wir nicht zweifeln können, die Ausweichung sei nicht als eine von E moll nach G dur gewendete aufgefaßt, sondern als eine aus der phrygischen in die mixolydische Tonart schrei-

---

*) Briefwechsel III., Nr. 422, Seite 424.

tende. So erscheint denn auch bei der, im 5ten Takte vom Ende zurückgerechnet, nach C dur (dem Ionischen) gehenden Modulation das vom Basse unmittelbar hinter dem F eingeführte Fis, das durch den Fortschritt der übrigen Stimmen den verminderten Septimenaccord bildet, nur als eine vorübergehende, chromatische Auszierung, durch welche die Eigenthümlichkeit der überall sonst so kräftig eingeprägten Tonart nicht gefährdet wird. In dem Chorale: „Christum wir sollen loben schon" kömmt die große Secunde — hier gis, weil fis als Grundton gewählt worden — nur als durchgehender Ton vor bei dem zu Ende durch drei Takte aufgehaltenen Schlußfalle; sie dient nur dazu, um in schnellem melodischem Fortschritte gegen die große Terz des Schlusses das nicht diatonische Verhältniß der übermäßigen Secunde zn vermeiden, denn sonst tritt die kleine durchhin bezeichnend hervor. Eben so verhält es sich mit den mixolydischen Singweisen. Besonders deutlich zeigt sich das Vorherrschen des f als großer Untersecunde in der Melodie: Komm Gott Schöpfer heiliger Geist rc.*), wo fis nur einmal vorkommt, und um so mehr als eine nur zufällige Auszierung, um wie leichter es hätte ganz vermieden werden können. Daraus nun, daß der Meister hier mit so großer Freiheit sich bewegt, dürfen wir mit Zuversicht schließen, es sei eine lebendige Anschauung der Eigenthümlichkeit jeden Kirchentones ihm gewährt gewesen, weil er verstanden hat, sie kräftig in seinen Schöpfungen auszuprägen, ohne an die Regel sich ängstlich zu binden, und diese in dem beschränkten Sinne eines hemmenden Verbotes, einer bloßen Verneinung aufzufassen. Namentlich bei der mixolydischen Tonart bewährt sich diese Voraussetzung durch die besondere Behandlung dreier Melodieen, welche diesem Kirchentone ursprünglich nicht angehören. Die eine ist die Weise des Liedes der böhmischen Brüder: „Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen"**), ursprünglich einer alten Betonung des sapphischen Versmaaßes angehörig. Ihr von Bach unverändert beibehaltener melodischer Fortgang deutet nirgend auf das Mixolydische, wenn gleich der Schlußfall der zweiten Zeile durch die Modulation in die weiche Tonart der großen Obersecunde des Grundtons von der gewöhnlichen Behandlung unserer harten Tonarten abweicht und dem Ganzen eine eigenthümliche Färbung giebt. J. H. Schein***) hat in seinem Cantional (1627) diese Melodie vierstimmig behandelt, ohne daß sie irgend eine Spur mixolydischen Gepräges durch ihn gewonnen hätte; was sie dort auszeichnet, ist der rhythmische Wechsel der Zwei und Drei, Zeile um Zeile, der bei Bach nicht mehr gefunden wird. Dagegen hat dieser bei den Schlußfällen der dritten und fünften Zeile durch Anwendung des f, hier als kleiner Terz des weichen Dreiklangs auf d, dort als Grundton und Octave des harten auf f, eine so kräftige Andeutung des Mixolydischen gewährt, daß dieser Choral dadurch eine unerwartete Weihe empfangen hat, und doch eine aus seinem melodischen Fortschritte lebendig erblühte. Die zweite dieser Weisen ist die des Auferstehungsliedes der böhmischen Brüder: Christus ist erstanden, hat überwunden†), gegründet auf das lateinische: Surgit in hac die Christus Dominus. Vopelius hat dieselbe in seinem Gesangbuche (1682) vierstimmig behandelt, nach einer im Ganzen der ursprünglichen in den Kirchengesängen der Brüder übereinstimmenden Aufzeichnung, nur mit Versetzung aus ihrem ursprünglichen

*) Nr. 187.

**) Nr. 231. S. Beispiel 87.

***) Vergl. Th. I. S. 292. Th. II. S. 241, Anmerkung **, desgl. Beispiel 108[a].

†) Ch. G. 200; Br. G. B. von 1566, Blatt 85. Nr. 88[a] die Behandlung des Vopelius; Nr. 88[b] Bachs.

Tonumfange. Die Bestimmung ihrer Tonart hat einige Schwierigkeit, am meisten nähert sich ihr Gepräge dem der fünften und siebenten unter den kirchlichen Intonationen, deren Bezeichnendes eben auch in dem Gemischten beruht. Bach hat nun diese Melodie theils durch melodische Umbildung, theils durch harmonische Behandlung zu einer mixolydischen umgeschaffen, die sich in der Oktave zwischen C — c̄ mit vorherrschender kleiner Oberseptime- oder großer Untersecunde (b) bewegt. Schon der Schlußfall der ersten Zeile deutet auf f zurück, als fünfte Stufe abwärts von dem Grundtone; die zweite Zeile schließt in der fünften Stufe aufwärts mit kleiner Terz, eben so die dritte, die vierte im Grundtone, die fünfte mixolydisch in der vierten Stufe aufwärts u. s. w., und vor dem letzten Schlußfalle tritt die große Untersecunde, melodisch wie harmonisch, nachdrücklich hervor. Alle diese, durch die begleitenden Stimmen entschieden ausgeprägten Wendungen sind unzweideutige Kennzeichen der mixolydischen Tonart, wie sie in voller Entfaltung durch Mehrstimmigkeit bei den besten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts sich kund giebt.
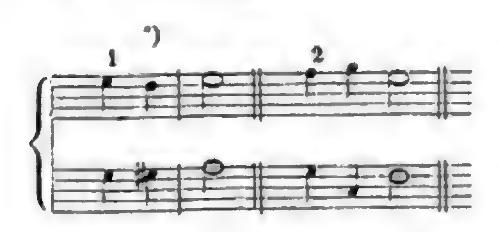
Die dritte Melodie endlich, von der wir reden, gehört einer späteren Zeit an, wenn sie gleich immer noch Vorzeit unseres Meisters ist. Es ist Johann Georg Ebelings Weise zu dem Paul Gerhardschen Liede: Warum sollt' ich mich denn grämen rc.*), die in einer zweifachen Bearbeitung in den Choralgesängen erscheint (139, 356; Becker 102, A. B.), deren jede am Schlusse der ersten Zeile die Umbildung zeigt, von der wir zu reden gedenken. Die Strophe dieses Liedes — von acht oder sechs Zeilen, jenachdem die zweite und dritte, die sechste und siebente Zeile als selbständige zu nur drei Sylben betrachtet, oder zu einer in der Mitte reimenden zusammengezogen werden — kommt im Auf- und Abgesange vollkommen überein, daher denn das Lied auch wohl nach vier- oder dreizeiligen Strophen abgetheilt wird. Ebeling hat diese Strophe zweimal betont, eben so oft als sie in Paul Gerhards Liedern vorkommt, nämlich zu dem eben genannten, und dem Weihnachtsliede: „Fröhlich soll mein Herze springen", jedesmal aber sie als eine achtzeilige gefaßt. Bei Bach erscheint sie freilich auch jedes der beiden Male so, wo er sie harmonisch behandelte, nur mit dem Unterschiede, daß das erstemal, wo sie in den Choralgesängen uns begegnet (139), Auf- und Abgesang gleiche Melodie zeigen und nur abweichende Harmonisation, das zweitemal dagegen der Meister, wiewohl die Ausweichung der ersten Zeile, hier wie dort, umbildend, doch sodann der ursprünglichen Weise Ebelings mehr nachgeht. Diese weicht nämlich am Schlusse ihrer ersten Zeile in die Oberquinte aus, eben wie in ihrer fünften, nur durch eine verschiedene melodische Wendung, dort nach der Höhe aufstrebend, hier nach der Tiefe sich hinabsenkend. Bei seiner ersten Behandlung hat nun Bach — Auf- und Abgesang wie schon gesagt, gleich betonend — hier und dort die aufstrebende Wendung beibehalten, sie jedoch in die Oberquarte (C), nicht die Oberquinte (D) geleitet, und dadurch der Melodie die Färbung einer mixolydischen gegeben. Ein Gleiches thut er bei der zweiten Behandlung in der ersten Zeile, in der fünften dagegen wendet er die Modulation nach der Oberquinte, nur das melodische Aufstreben dem Herabsenken vorziehend, und bildet dann den übrigen Theil der Singweise wieder wie im Aufgesange, hierin von der ursprünglichen Melodie abweichend, der Ebeling in der Schlußzeile eine andere Wendung giebt. In beiden Behandlungen jedoch kehrt zu den gleichen melodischen Wendungen niemals dieselbe Harmonie wieder. Die erste begleitet die

*) S. Th. II. Beispiel 98; desgl. 89, a. b. in gegenwärtigem 3ten Theile.

Ausweichung der Anfangszeile nach C, der Oberquarte, im Abgesange mit der kleinen Unterterz, die zweite läßt dort der Modulation in die Oberquinte, die als eine in die weiche Tonart leitende, also als eine dorische erscheint, in der sechsten Zeile einen Schlußfall nach f (statt a) folgen*), auch in diesem Hervorheben der kleinen Septime (f) der Grundtonart (G) durch die Harmonie wiederum das Mixolydische ausprägend. Woher diese zweite Bearbeitung stamme, ist mir nicht gelungen zu erforschen; die erste gehört dem 3ten Theile von Bachs Weihnachtsoratorium an, der dem dritten Tage des Festes geweiht ist. Nachdem hier der Evangelist berichtet hat, wie die Hirten, denen die Engel die fröhliche Kunde von der Geburt des Erlösers gebracht, hingegangen seien und alles so gefunden hätten, wie ihnen verkündet worden, wie sie die Botschaft dann weiter verbreitet, wie sich alle gewundert ob ihrer Rede, schließt er: „Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.“ Eine diesem evangelischen Berichte folgende Arie reiht daran die Aufforderung, dieses heilige Wunder fest in das Herz zu schließen, es eine Stärkung des schwachen Glaubens seyn zu lassen, und nun folgt in der eben beschriebenen Umbildung der Weise des Liedes: „Warum sollt' ich mich denn grämen“ die Schlußstrophe des Weihnachtsliedes: „Fröhlich soll mein Herze springen“:

Ich will dich mit Fleiß bewahren:
Ich will dir leben hier,
Dir will ich abfahren;
Mit dir will ich endlich schweben
Voller Freud' ohne Zeit
Dort im andern Leben.

Vernehmen wir nun Bachs harmonische Behandlung mit diesen Worten, so erkennen wir erst recht die Bedeutsamkeit der von ihm in die Singweise hineingebildeten Modulation. Sie strebt mäßiger empor als die des ursprünglichen Sängers, bescheidener also, demüthiger; allein dieses Aufwärtsdringen wird durch einen in Halbtönen chromatisch abwärts bewegten Fortschritt der zweiten und der Grundstimme begleitet, das ihm das Gepräge eines Emporringens verleiht, und, wenn auch durch andere Mittel, doch in gleichem Sinne, das innige sehnsüchtige Schließen in das Herz lebendig ausdrückt, wie es in den Schlußzeilen von Eccards herrlichem Liede: „Mein' schönste Zier und Kleinod bist“ durch die Töne dieses Meisters Gestalt gewonnen hat. Man table jenen chromatischen Gang in Bachs Choral, eben weil er ein solcher ist, nicht als einen unkirchlichen; mag er es seyn, aber er ist innig, eigenthümlich, aus des Meisters tiefster Seele heraus empfunden; seiner Unkirchlichkeit ungeachtet hilft er auf schöpferische Weise einen eigenthümlichen Zug einer kirchlichen Tonart in das Leben rufen, und wir möchten ihn, als einen Bachschen im edelsten Sinne, gewiß nimmer entbehren!**)



**) Die Ausweichung nach der Oberquarte am Schlusse der ersten Zeile dieser Melodie findet sich schon 1713, im 2ten Theile von Daniel Vetters musikalischer Kirch- und Hausergötzlichkeit. Käme sie nur einmal bei Bach an der angegebenen Stelle vor, so erschiene sie später bei ihm als dort. Sie begegnet uns aber noch ein zweites Mal, in einem Tonsatze der älter als 1713 seyn kann. Allein hätte sie Bach selbst nicht erfunden, die Art wie er sie harmonisch ausgestaltete würde ihn mindestens dem Erfinder gleichstellen.

Wenn wir an diesen Beispielen sehen, wie vertraut unser Meister, kraft innerer Anschauung, mit dem wesentlichen Inhalte der Kirchentöne war, wie lebhaft derselbe ihn beschäftigt habe, so dürfen wir dann auch nicht mit ihm rechten, wenn er wirklich mixolydische Weisen nicht in diesem Sinne, sondern mit Freiheit und anscheinender Willkühr behandelte, zumal wir nicht immer wissen, welchem größeren Zusammenhange die einzelnen vor uns liegenden Sätze angehören. So erscheint uns die Weise des Liedes „O wir armen Sünder"*) (Ch. G. 202. Becker 156.) in seiner durch reiche Bässe und eigenthümliche Führung der Mittelstimmen sonst ausgezeichneten Behandlung doch aller mixolydischen Beziehungen entkleidet, zumal der wesentlichsten, der Zurückweisung auf die vierte Stufe aufwärts oder die fünfte abwärts von dem Grundtone, also auf G, da der Choral hier in D gesetzt ist. Ja, diese Beziehung ist da, wo sie von der Melodie gegeben war, sogar wieder verlöscht; wie denn am Schlusse der fünften Zeile die nach G gewendete Ausweichung durch einen Trugschluß nach E, das jenen Ton als kleine Unterterz begleitet, verdunkelt wird, die Anwendung von Cis aber im 5ten Takte vor dem Schlusse, die vorletzte Ausweichung nach A, der fünften Stufe aufwärts von dem Grundtone, in die gewöhnliche unserer harten Tonarten, die wiederum harte dieses Tonverhältnisses umwandelt. Ähnlich verhält es sich mit den 3 Behandlungen des mixolydischen Chorals: Gelobet seyst du, Jesu Christ in den Choralgesängen (53, 160, 287. Becker 53, A. B. C). Freilich waltet, namentlich in der ersten und letzten derselben, dasjenige noch vor, was auch ohne völlige Umschaffung nicht zu vertilgen war, die erste Ausweichung nach der Oberquarte des Grundtons, der auf die Unterquinte zurückweisende halbe Schluß; ja, die letzte in A, um einen Ton höher, gesetzte Behandlung weist schon im Anbeginne deutlicher noch hin als die erste auf jene, das Mixolydische vor allem bezeichnende Modulation. Die zweite dagegen, nachdem eine ähnliche Hinweisung schon in den ersten Takten auf das Entschiedenste hervorgetreten ist, täuscht unerwartet durch eine Wendung nach A moll, der großen Obersecunde des Grundtones, und leiht dadurch der Melodie ein von ihrem ursprünglichen Gepräge ganz abweichendes, ihrem heiteren, mäßigen Aufschwunge, in welchem der Ausdruck tiefen Friedens vorwaltet, eine fast schmerzliche Färbung gebend, die in dem verminderten Septimenaccorde, der die Ausweichung vermittelt, vornehmlich hervortritt. Hier aber erscheint der Meister durch seine Aufgabe gerechtfertigt; es ist die letzte Strophe des Liedes, die zu seinen Tönen erklingt:

Das hat er alles uns gethan,
Sein' groß' Lieb zu zeigen an ꝛc.,

und so hat er ohne Zweifel sagen wollen: er hat es gethan uns, den Sündern, unwerth einer so großen aufopfernden Liebe, was er ohne den Ausdruck schmerzlicher Innigkeit kaum zu sagen vermochte. Läge daher allezeit jeder einzelne Satz uns vor mit dem Ganzen, dem er angehört, so würden wir gewiß immer den edlen Meister gerechtfertigt finden.

Nicht ganz fern liegen freilich seiner eigenthümlichen Weise, womit er Aufgaben jeder Art so viel als möglich zu erschöpfen suchte, Versuche, zu ergründen, wie weit jeder älteren Kirchenmelodie durch die Tonart ihr Charakter unauslöschlich aufgeprägt sei, wie weit er durch harmonische Behandlung verwischt werden könne, wie weit eine solche auch einer Melodie ihn aufzuprägen im Stande sei,

---

*) S. Beispiel 90; verglichen mit Beispiel 91 des ersten Theiles, dem Tonsatze Michael Prätorius' über eben diese Melodie.

die ihn ursprünglich gar nicht trage. Allein auch dieses vorausgesetzt, so war, was er auf solchem Wege fand, was als Gefundenes uns deutlich vor Augen liegt, niemals ein blos Ergrübeltes, sondern zugleich ein aus wahrhaftem Schaffen lebendig Hervorgegangenes, seiner jedesmaligen besondern künstlerischen Aufgabe vollkommen Angemessenes.

Von seinen Behandlungen ionischer und äolischer Chorale ist im Allgemeinen weniger zu bemerken; doch geben zwei einzelne seiner Sätze in diesen Tonarten uns noch zu besonderen Betrachtungen Anlaß.

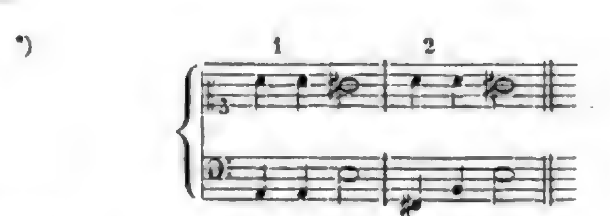
Der erste derselben hat die Melodie des Liedes: „Das alte Jahr vergangen ist"*) zur Aufgabe. Sie erscheint zweimal in den Choralgesängen (162, 313, Becker 122, A. B.), in den Ausweichungen beide Male übereinstimmend behandelt, die zweite, vom Schlusse zurückgerechnet, ausgenommen; hier begleitet die frühere Behandlung den Schlußton (f) mit seiner kleinen Unterterz, während die spätere ihm die tiefere Oktave in der Grundstimme unterlegt. Man pflegt diese Melodie gewöhnlich dem Johann Steurlein zuzuschreiben, wohl auf dem Grund des Gothaischen Cantionals, der frühesten Quelle in der ich sie aufzufinden vermochte, in dessen erstem Theile (1646, Nr. XIX. Seite 64) sie mit seinem Namen bezeichnet steht; womit jedoch nur gemeint seyn wird, daß er das Lied gedichtet habe, denn in seinen 1588 erschienenen 27 Gesängen erscheint zwar dieses, nicht aber mit unserer Melodie. Wie dem auch sei, diese ist immer eine um Vieles ältere, als unser Meister, und so eigenthümlich sie auch der Harmonie in seinem Tonsatze untrennbar verschmilzt, darf sie doch auf keine Weise ihm als Erfinder beigemessen werden. Sie giebt uns vielmehr ein recht lebendiges Beispiel davon, wie schwer es sei, in zweifelhaften Fällen ihn als solchen sicher zu erkennen, da das Ganze seiner Tonsätze meist so organisch in einander geschlossen ist, daß, bei aller eigensten Ausbildung des Einzelnen, Melodie und Harmonie als besondere Bestandtheile kaum von einander zu sondern sind. Hier wäre namentlich die Tonart der von den übrigen Stimmen getrennt betrachteten Singweise schwer zu bezeichnen. Die Ausweichung der ersten beiden Zeilen, eben wie der vierten, könnte man nach der harten Tonart von F eben so wohl, als nach der weichen von D gewendet betrachten; ganz unzweideutig allein ist die der dritten Zeile nach A, dem Tone, mit welchem die Melodie beginnt. Da nun diese überdem auch mit gis, dem Unterhalbtone von A, auf dieses hindeutend, schließt, so scheint A als ihr Grundton angenommen werden zu müssen, als ihre Tonart also das Äolische. Das Eigenthümliche ihrer harmonischen Ausgestaltung durch Bach besteht nun darin, daß, ohne eine durch die Melodie gegebene nothwendige Andeutung, dennoch die Beziehung ihres Grundtones (A) auf seine Unterquinte (D) durch dreimal (in der späteren Behandlung zweimal) dahin geleitete Ausweichung nachdrücklich hervorgehoben ist, so daß dem Ganzen ein Anklang des Phrygischen — bei dem diese Beziehung vorwaltet — geliehen wird; entschiedener fast noch in der zweiten Behandlung, wo die Grundstimme das dritte Mal die mit der früheren gleiche Wendung der Melodie als eine in die große Unterterz des Grundtons gehende darstellt, also auch diese Beziehung der phrygischen Tonart anklingen läßt. Beiden Behandlungen ist aber die Gestaltung des letzten Schlußfalles der Melodie gemeinsam. Ältere Meister pflegten in ihren Sätzen über Weisen aus kirchlichen Tonarten deren Grund- und Endtone einen halben Schluß unterzulegen, oder ihn mit seiner großen Terz zu begleiten, dadurch

*) S. Beispiel 91. a. b.

eine Rückweisung gewährend auf die Tonart seiner Unterquinte; eine, über die Grenzen des Ganzen hinausgehende. Hier folgt eine Rückweisung, aber in dessen Grenzen, eine Rückkehr des Grundtones in sich, und doch ohne Berührung desselben. Seltsam wie dieses klingen möge, wird es doch nähere Betrachtung als richtig bewähren. Dem Basse zufolge würden wir, A als Grundton annehmend, sagen müssen, der Satz schließe in der Dominante; denn die Grundstimme wendet sich von H nach E. Die Oberstimme aber schlägt gis an, die große Terz dieses Schlußtones, zugleich aber den Unterhalbton des angenommenen Grundtones der Melodie; ein Klangverhältniß, das eben in dieser Beziehung lebhaft auf ihn hindeutet. Herkömmlich würde nun die Schlußwendung der Melodie durch einen halben Schluß dargestellt worden seyn in der Folge des weichen Dreiklangs von A, des harten von E*). Nicht so ist Bach verfahren, er führt einen vollen Schluß ein; das zweimal vor dem gis erscheinende a in der Melodie wird ihm einmal zur kleinen Oberterz von dem Fis der Grundstimme, das zweite Mal zur kleinen Oberseptime ihres H. So gewährt einerseits harmonisch dieser Schluß das Gefühl gänzlicher Befriedigung, denn er ist ein voller, nur in eine fremde Tonart leitender. Andererseits eignet ihm aber wiederum das Gepräge eines halben; denn das melodische Verhältniß des Schlußtons zu dem Grundtone weist auf diesen, der zu Ende nicht erscheint, dennoch lebhaft zurück, stellt also nicht eine über die Grenzen des Satzes hinausgehende, sondern in sie zurückleitende Hindeutung dar. Dieses Schweben zwischen Ober-, Unter-Dominante und Tonica, das endlich mittelbar diese letzte festhält, giebt dem Ganzen ein wunderbar feierliches Gepräge, einen geheimnißvollen Reiz; die Fremdheit die es trägt, steht dennoch mit seinem ganzen Wesen in so einleuchtendem Zusammenhange, daß wir eine eigenthümlich geordnete Schöpfung darin erkennen, frei von allem äußerlichen Haschen nach dem Seltsamen und Überraschenden, das nur Diejenigen unserem Meister vorwerfen können, die ihm nicht zu folgen vermögen. Leider ist uns hier die ursprüngliche Beziehung dieses Satzes zu dem Ganzen, welchem er angehört, fremd geblieben.

Der zweite Satz, auf den wir zuvor hingedeutet haben, behandelt die Melodie des Liedes: „Ach Gott und Herr"**). Auch diese begegnet uns in den Choralgesängen in zwiefacher Behandlung (40, 279; Becker 40, A. B.). Die erste stellt dieselbe dar als eine gewöhnliche Singweise harter Tonart, die in die wiederum harte der fünften Stufe aufwärts von ihrem Grundton ausweicht, und dann in denselben zurückkehrt, vorübergehend nur, in der Mitte ihrer letzten Zeile, die ihm nächstverwandte weiche Tonart (seiner kleinen Unterterz) berührend. Wir gedenken ihrer nur beiläufig, sie hat für unsern Zweck nichts Bemerkenswerthes. Desto mehr aber zieht uns die zweite an. Die Melodie wird ursprünglich weicher Tonart gewesen seyn; so finden wir sie in Scheins Cantional***)

*)



**) S. Beispiel 92.

***) S. Th. II. Beispiel Nr. 108 b.

(1627), so in einer gelegentlichen Behandlung von Stobäus (1638)*), so in dem zweiten Theile des Gothaischen (1647); Vopelius wird der erste seyn (1682), der sie als Durmelodie giebt. Ihm schließt sich unser Meister an; melodisch erscheint die Singweise bei ihm harter Tonart, harmonisch weis't sie entschieden zurück auf die weiche Tonart der fünften Stufe abwärts von ihrem Grundtone (seiner Unterdominante). Diese doppelte Beziehung hat nicht minder wie die in dem eben besprochenen Chorale vorwaltende etwas geheimnißvoll Anziehendes; die Harmonie drückt die Zerknirschung des Sünders aus über seiner Sünden Menge, in der Melodie tönt die Zuversicht auf den Erlöser tröstend hervor. Schon in der zweiten Zeile leitet sich ein, was sich später vor uns entfaltet. Die Harmonie lenkt nicht — wie es anscheinend melodiegemäß geschehen müßte, und in dem zuerst stehenden Satze der Choralgesänge wirklich geschieht — zurück in den Grundton (B), sondern in die weiche Tonart seiner kleinen Unterterz (G), die sich aus dem Gange der Melodie nicht minder natürlich entwickelt. Von hier aus schreiten die folgenden beiden Zeilen, die nächste in die harte Tonart der Dominante; die sich dieser anschließende, andeutend, zurück in die Grundtonart, durch Anwendung der kleinen Septime ihrer Dominante; und eben so, erwarten wir nun, werde der früheren Behandlung zufolge auch nun die fünfte des Ganzen, seine vorletzte, ihrem gleichen Ausgangspunkte nach sich zeigen. Aber nun erscheinen zwei kleine Septimen in unmittelbarer Folge: auf dem Grundtone die eine, in dessen Unterdominante herableitend, auf dieser die andere, zu der ihrigen den Weg bahnend; und so erklingt zu jenem Ausgangspunkte der Zeile, c, nicht F, die erwartete Dominante des Grundtons (B), sondern As, dessen große Untersecunde, und große Unterterz jenes c; so daß, statt des vollen Schlusses, den der gesammte Gang der Melodie so deutlich an- und ausspricht, deren Ausgang durch die sonderbarste, unerwartetste Führung der übrigen Stimmen völlig das Gepräge eines zurückweisenden halben erhält, und der in ihm, der That nach, vorhandene volle, der Wirkung nach so gänzlich ausgelöscht wird, daß wir sein Daseyn nicht ahnen würden, enthüllte es uns nicht die frühere Behandlung dieser Singweise. Dieser überraschende Ausgang bildet sich dadurch, daß durch die Führung der Stimmen dahin gewirkt wird, das von der Melodie auf der dritten Stufe des Fortschreitens in der letzten Zeile berührte a, den Unterhalbton ihres Grundklanges, nicht als solchen, sondern als eine chromatische Zufälligkeit erscheinen zu lassen, um zu dem später folgenden c, dem vorletzten Tone, das as in der Bindung desto wirksamer und anscheinend tongemäßer einzuführen, und durch ges zu einer Andeutung der weichen Tonart der Unterdominante zu gelangen. Dadurch tritt nun dieser Choralsatz in bedeutungsvollem Gegensatze dem zuvor betrachteten der Weise: „Das alte Jahr vergangen ist" gegenüber. Denn wie dort ein melodisch unzweifelhaft vorhandener halber Schluß harmonisch zu einem vollen umgestaltet war, und dennoch seine rückweisende Kraft ungebrochen bewahrte; so hat die Harmonie hier, als wahrer Lebensgeist der Melodie, nicht als ein ihr willkührlich aufgelegter, seltsamer Schmuck, den vollen Schluß verwandelt in einen zurückdeutenden halben. Beiden Singweisen ist eine Färbung geliehen, oder besser, sie strahlt durch des Meisters schöpferische Hand lebendig aus ihnen hervor, die sie nimmer offenbart haben würden, hätte in ihm das Wesen der Kirchentöne nicht als lebendige Anschauung gewaltet. In diesem Falle ist uns auch die Anschauung des Zusammenhanges gewährt, in welchem die besprochene Behandlung ursprünglich erscheint. Sie gehört einer, ihrer kirchlichen Bestimmung

*) Mit dem Texte: „Wer weiß Bescheid der Sterblichkeit mich selig zu entbinden" ꝛc.

nach nicht weiter bezeichneten Cantate an, die mit dem Spruche anhebt: „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes", zu dessen Gesange in einem Hoboe und einem Clarin, die in der Unterquarte einander kanonisch nachahmen, die Melodie des Liedes ertönt: „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, daß ich einmal soll sterben" ꝛc. Diesem Eingange folgt, nach einem begleiteten Altrecitative, sodann der eben betrachtete Choralsatz, zu der vierten Strophe des Liedes: „Ach Gott und Herr" ꝛc.:

Solls ja so seyn, daß Straf' und Pein
Auf Sünde folgen müssen,
So fahre fort, und schone dort
Und laß mich hier wohl büßen!

Die zuvor ausgesprochenen Worte über die Bedeutung seiner Harmonie schrieb der Verfasser dieser Blätter lange zuvor nieder, ehe er jene Cantate sah; er fand sie durch deren Anschauung bewährt, und darf ihnen deshalb hier nichts weiter beifügen.

Die dorischen Choräle Bachs dürfen wir übergehen, sie bieten für unsern gegenwärtigen Zweck uns keine erheblichen Betrachtungen. Diejenigen, die wir näher besprachen, gewähren uns aber die vollkommene Überzeugung, daß der große Meister bei harmonischer Entfaltung geistlicher Liedweisen in wirksamem Zusammenhange gestanden habe mit seiner Vorzeit, daß er sie künstlerisch durchschaut, mit Freiheit auf ihren Vorbildern fortgebaut, und dadurch bethätigt habe, daß jenes geheime Gesetz der Harmonie, das die Hervorbringungen seiner Vorgänger regle, gestalte, ihnen ihre Eigenthümlichkeit verleihe, ein wesentlich, wahrhaft schöpferisches, in mannichfachen Erzeugnissen sich erneuendes, verjüngendes sei; mögen diejenigen immerhin es läugnen, die es nie anders, denn als Verneinung, Verbot, hemmende Schranke begriffen haben.

Ein Gleiches können wir freilich nicht sagen von der rhythmischen Ausgestaltung, in der ältere Kirchenweisen in seinen Behandlungen erscheinen. Hier erweckt er nicht, wie dort, den Geist seiner Vorzeit, zugleich der reichen Mannichfaltigkeit der Mittel sich bedienend, die ihm seine Gegenwart bietet; er empfängt die auf ihn fortgeerbten Melodieen als ein Gegebenes, wie der Geschmack seiner unmittelbaren Vorgänger sie zugestutzt hat, doch mit dem Vorbehalte, selber im Geschmacke seiner Zeit und nach Maaßgabe eigener Kunstzwecke an ihnen zu modeln. Bis zu seinen Tagen hin war der vormalige Reichthum rhythmischer Verhältnisse in den alten geistlichen Melodieen ganz dem Gedächtnisse der Mitlebenden entschwunden, zumal jener rhythmische Wechsel, der ein so eigenthümliches Leben ihnen verliehen hatte; ihr gleichmäßig träger Fortgang wurde höchstens unterbrochen durch stufenweis hinauf- und hinableitende Dehnungen, die kühnen, großartigen Schritte auszufüllen, in denen sie zuvor sich fortbewegt hatten. In diesem nicht kleidenden Gewande einer späteren Zeit erscheinen auch bei unserem Meister viele der Singweisen aus der früheren Zeit der Kirchenverbesserung; höchstens stellt er bei einigen das dreitheilige Maaß her, das sie früher belebt hatte, oder läßt es durchhin vorwaltend an die Stelle des rhythmischen Wechsels treten, oder leiht es ihnen endlich als einen neuen Schmuck; so, unter andern, bildet er an den Melodieen der Lieder: „O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc.; Freu dich sehr o meine Seele (Ps. 42); Vom Himmel hoch da komm ich her" ꝛc. Er unterliegt seiner Zeit auf diesem Gebiete, sie spiegelt sich übermächtig ab in seinem

reichen schöpferischen Geiste; dort, auf jenem der Harmonie, beherrscht er sie, frei und geistreich bildend in ihrem Sinne, allein allezeit über ihr stehend.

Anders finden wir ihn, je näher die von ihm harmonisch belebten Melodieen seiner Zeit stehen, jemehr ihre äußere Erscheinung das Gepräge derselben trägt. Bei den älteren ist es meist das ihnen geliehene, ihrem Wesen widerstrebende Gewand einer anders gearteten Zeit, das sie ihm entfrembet; je ursprünglicher sie auf ihn übergegangen sind, desto befreundeter fühlt er sich ihnen, oft ist er es, der ihren Geist zuerst erkannt hat, ja, tiefer selbst als ihre Urheber. Crügers Singweisen der Lieder: „Jesus meine Zuversicht; Jesu meine Freude; Schmücke dich o liebe Seele;" Drese's: Seelenbräutigam; Daniel Vetters: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" rc. jene bei Erhardi zuerst erscheinende Melodie des älteren Liedes: „Ach bleib' bei uns Herr Jesu Christ" rc.*) und viele andere geben davon unwidersprechliche Zeugnisse; vor allen die Weise eines zuerst (1698) in dem Darmstädter Gesangbuche erscheinenden Liedes von der Keuschheit:

Die Wollust dieser Welt
Ist Zucker unter Gallen rc.

die von ihm gewöhnlicher für die Lieder: „Was frag' ich nach der Welt" rc. und „O Gott du frommer Gott" angewendet wird. Er hat sie in einer von seinen Cantaten der zweiten Strophe dieses letzten Liedes angeeignet:

Gieb daß ich thu' mit Fleiß,
Was mir zu thun gebühret rc.

am lebendigsten aber strahlt der reine, keusche Geist seiner Behandlung hervor, wenn man ihr die sechste Strophe des schönen Morgenliedes des D. Joachim Lange unterlegt:

Mein Jesu, schmücke mich mit Weisheit und mit Liebe,
Mit Keuschheit, mit Geduld, durch deines Geistes Triebe;
Auch mit der Demuth mich vor allem kleide an,
So bin ich wohl geschmückt und köstlich angethan**).

Seine Kunst in geistreicher Behandlung der Tenorstimme, deren höhere Töne er zu Belebung der Harmonie sinnvoll anzuwenden weiß, bewährt sich vielleicht nirgend auf so glänzende Weise als hier; der Hauch der zartesten Reinheit, der lieblichsten Anmuth webt in dieser Verflechtung von 4 Stimmen die bei aller eigenthümlichen Ausbildung jeder einzelnen, ja durch dieselbe, um so inniger sich aneinander schmiegen und in wohllautendstem Vereine ihre Seele offenbaren; während viel häufiger in seinen andern Tonsätzen die einzelnen Stimmen in herber Abgeschlossenheit neben einander fortgehen, bei eigenster Ausgestaltung ein Verschmelzen ablehnen und ihren harmonischen Gesammtinhalt fast nur — wenn dieser Ausdruck erlaubt ist — zwischen den Zeilen kund geben.

---

*) S. die Beispiele 93 — 98.
**) S. Beispiel 99.

Nun läßt sich aber hier, wo wir unseren Meister als Setzer geistlicher Weisen in seinem Verhältnisse zu seiner ferneren und näheren Vorzeit im Allgemeinen betrachtet haben, die Frage nicht abweisen: wie er insbesondere sich verhalte zu seinem großen Vorgänger Johannes Eccard, dem in den ersten Jahren des Jahrhunderts Hingeschiedenen, in dessen letzten er, unser Sebastian, das Licht der Welt erblickte. Eine solche Vergleichung bietet sich ungezwungen dar, wenn wir erwägen, daß in den Gegenständen ihrer Aufgaben beide einander oft berühren, und daß die ihnen gemeinsamen bei weitem den größeren Theil derjenigen bilden, deren Lösung uns die Sätze des späteren Meisters in der Sammlung seiner Choralgesänge entgegenbringen. Daß dieser jüngere an Tonmitteln, an Singweisen den Gewinn von mehr als einem ganzen Jahrhunderte vor dem älteren voraus habe, versteht sich von selbst, in diesem Theile seines Durchbildens und Ausgestaltens bleibt jede Nebeneinanderstellung nothwendig ausgeschlossen. Beschränken wir uns aber auf das beiden Gemeinsame, so tritt uns zunächst die so ganz abweichende Art entgegen, in der jeder von ihnen seine Aufgabe gefaßt hat. Der ältere Meister sagt in der Vorrede zu seinen Choralgesängen, er habe die alten kirchlichen Weisen, wie er sie vorgefunden (und bis auf unbedeutende, örtliche Abweichungen durchaus in voller Reinheit und Ursprünglichkeit) seinen Tonsätzen zu Grunde gelegt, und sie, deutlich hörbar, der Oberstimme zugetheilt, damit „die christliche Gemeine, in der Kirche, bei sich selbst singend, sie nach ihrer Andacht imitiren könne." Will man nun auch diese Äußerung nicht dahin deuten, daß die Gemeine an den Gesang des diese Sätze vortragenden Chores mit dem ihrigen sich habe lehnen sollen, so ist doch so viel gewiß, daß dieselben ohne Ausnahme in dem Sinne des allgemeinen Kirchengesanges gefaßt waren. Wie die durch diese Tonsätze verklärten Melodieen den Geist jedes ihrer Lieder als eines Ganzen abspiegelten, keinesweges aber nur einzelnen Strophen, oder gar Wendungen derselben nachgingen, so, in ganz gleichem Sinne, sollten die Tonsätze des älteren Meisters auch wiederum diese Melodieen deuten. Völlig anders steht Bach den von ihm gesetzten Kirchenweisen gegenüber. Sie sind zum größesten Theile — vielleicht alle; denn gewiß darf ich es freilich nicht behaupten, habe ich auch die Mehrzahl derselben in ihrem ursprünglichen Zusammenhange aufgefunden — mit besonderer Beziehung auf das Einzelnste der Liedstrophen entstanden, denen sie sich anschließen, wie diese wieder in genauem Verhältnisse stehen zu den Arien und Chören, die in den Kirchencantaten, deren Theile sie bilden, ihnen vorangehen oder nachfolgen.

Am deutlichsten tritt dieses hervor, wo ein Kirchenlied den Kern, ja, wie nicht selten, den ganzen Inhalt einer solchen Cantate bildet, wo nun unzweideutig erscheint, was mit dem Satze ursprünglich gemeint sei, den wir vereinzelt, außer diesem seine Färbung bedingenden Zusammenhange, in den Choralgesängen wiederfinden. Dazu kömmt, daß manche dieser Sätze, überschrieben mit der Anfangszeile des Liedes dem ihre Melodie ursprünglich eignet, in den Cantaten denen sie angehören, zu Strophen von Liedern ganz andern Inhalts, wenn auch gleichen Maaßes, erscheinen, von Liedern, denen es an eigenen, allgemein gebräuchlichen und beliebten Weisen keinesweges gebricht. Einer solchen Verwechselung, Übertragung fremder Melodieen, liegt nun jederzeit das Bestreben zu Grunde nach dem eigensten Ausdrucke des Einzelnen, nicht einer Gesammtstimmung. Es finden sich Ausnahmen allerdings von diesem Verhältnisse Bachs zu den Singweisen die er behandelt, und wir haben deren schon gedacht, allein es ist doch das allgemeiner vorwaltende. Eine Vergleichung des von beiden Meistern Geleisteten bleibt daher von diesem Gesichtspunkte her nothwendig ausgeschlossen;

doch dürfen wir Eccards Tonsätze mit Recht die kirchlicheren nennen, weil sie mehr dem Standpunkte der Gemeine sich anschließen, wogegen die Bachschen mehr in dem einzelnen, enger umschränkten Kunstzwecke, in der Darstellung eines besonderen, eigenthümlich gefärbten Gefühles ihre Wurzel haben, jenes Gepräge des Kirchlichen also weniger tragen können, so geistlich und würdig sie auch gefaßt sind.

Nun treffen aber beide Meister doch darin zusammen, daß der eine wie der andere die harmonische Entfaltung von Singweisen erstrebt hat, die seiner Vorzeit angehörten; bei dem einen freilich einer ihm näher liegenden, bei dem andern einer entfernteren. Wir könnten sagen, dieses Verhältniß werde dadurch ausgeglichen, daß dem früheren Meister die durch seine Harmonie belebten Melodieen meist in voller, reiner Ursprünglichkeit sich darboten, dem späteren aber schon mit Spuren der daran gelegten Hände späterer Zeit; daß also die Beziehungen beider zu der Gestalt in der ihnen diese ihre Aufgaben entgegentraten, soweit sie auf näherer oder entfernterer Zeit beruhten, ziemlich die gleichen gewesen. Dem mag allerdings so seyn, wenn wir diese Zeitbeziehung einseitig festhalten wollen; der näheren Prüfung jedoch enthüllt sich hier wiederum der wesentlichste Unterschied. Der ältere Meister hat vor dem späteren darin den entschiedensten Vortheil voraus, daß er es war, in dessen Harmonieen der Geist jener vor ihm gesungenen Melodieen, nach dunklerem und lichterem Aufdämmern in den Sätzen seiner Vorgänger, zuerst hell und bleibend aufleuchtete. Die Frische der Ursprünglichkeit, der warme Frühlingshauch junger, begeisterter, schöpferisch-ausgestaltender Kraft, das Durchdrungenseyn von dem Lebensgeiste seiner Vorzeit, als eines in ihm nun völlig erwachten, und deshalb auch ganz seines eigenen — das ist es woran wir in seinen lebensvollen Tonsätzen uns erfreuen und erquicken. In ihnen erscheint uns die Blüthe einer regsam vorwärts dringenden Zeit, deren Herrlichkeit auf diesem einen besonderen Kunstgebiete dem späteren Meister bereits dahinten lag, einem Gebiete, das von den tonangebenden unter seinen Zeitgenossen schon mit Ungunst betrachtet wurde, wenn auch sein heller Blick dessen Werth tiefer durchschaute. Er dichtete — wenn wir uns dieses Ausdruckes bedienen dürfen — als Setzer in dem Geiste einer fremden Zeit, der, weil nicht ein zuerst in ihm völlig erwachter, zwar ein angeeigneter war, doch nicht sein eigner genannt werden darf; an den deutlichen Spuren der ihm nächstvorhergegangenen Zeit, als dem Überkommenen, an denen seiner eigenen, als dem sein Schaffen Bedingendem, erkennen wir dieses Schaffen als ein schon abgeleitetes, nicht mehr ursprüngliches. Er steht seinen Aufgaben gegenüber mit reicheren Kunstmitteln, dem Gewinne eines fast vollen Jahrhunderts seit dem Heimgange des älteren Meisters, aber nicht in gleich frischem Zusammenhange mit ihnen. Eccard zeitigte eine lebendige, kräftige Blüthe unmittelbar am Stamme; aus dieser Blüthe hat uns Bach kräftige Wohlgerüche, heilsame Arzneien, aus ihren Früchten köstlichen Labetrunk bereitet.

Mit diesen Betrachtungen, durch welche wir unsere Darlegung der Wirksamkeit Bachs, als Sänger und Setzer auf dem Gebiete des kirchlichen Gemeinegesanges beschließen, leiten wir die folgende ein, die seine Bedeutung für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche sich als Aufgabe stellen wird. Ja, wir könnten sagen, daß wir bereits in der Mitte derselben stehen; denn indem wir bemerkten, daß die als Choralbuch vor uns liegenden geistlichen Gesänge aus größeren Werken, denen ein genauer Zusammenhang sie verbindet, mit willkührlicher Nebeneinanderstellung zusammengelesen seien, indem wir diesen Zusammenhang nachwiesen, oder auf ihn hindeuteten, war es eben auch die Bedeutung des Meisters

für den kirchlichen Kunstgesang die uns beschäftigte. Dennoch werden wir durch die Behauptung nicht fehlen, daß aus jenen Choralsätzen sein Verhältniß zu dem kirchlichen Gemeinegesange zu erkennen sei. Wenn er diesen als Organist begleitete, so geschahe es bei den einzelnen Strophen der ihm vorgeschriebenen Lieder gewiß in ähnlichem Sinne; auch stehen jene Sätze in ihrem ursprünglichen Zusammenhange fast allezeit künstlicher behandelten gegenüber, und geben dadurch Beispiele desjenigen, was ihm als Einfaches, allgemeiner Faßliches erschien.

Wir müssen jedoch wiederholt daran erinnern, daß eine umfassende Arbeit über ihn, auch nur dieses Gebiet betreffend, hier nicht erwartet werden darf, die Hoffnung also, eine vollständige Nachricht über seine kirchlichen Gesangswerke, wie über seine Orgelsätze an diesem Orte zu finden, sich getäuscht sehen würde. Denn angenommen auch, es wäre dem Verfasser dieser Blätter gelungen, neben der Benutzung der vorzüglichsten Sammlungen der Werke unseres Meisters, die ihm mit dankenswerther Zuvorkommenheit gewährt wurde, auch die Mittheilung alles Desjenigen noch zu erlangen, was in den Händen der vielen Verehrer Bachs an entfernten Orten zerstreut sich befindet, und es wäre ihm das vollständige Ausbeuten der dadurch gewonnenen reichen Fundgruben gesichert gewesen; so hätte er doch alsdann einem jeden einzelnen Werke mindestens durch gedrängte Beschreibung seines Inhaltes, und Bestimmung der Zeit seines Entstehens genugthun müssen. Auf diesem Wege würde aber seine Arbeit zu einem Umfange angeschwollen seyn, der zu dem gesammten Werke, von dem sie jetzt nur einen Theil bilden darf, in keinem Verhältnisse mehr gestanden hätte. Hier gilt es nur, zur Anschauung zu bringen, wie das Schaffen des edlen Meisters zu dem Gemeine- und Kunstgesange der evangelischen Kirche, oder, bestimmter noch, zu ihrem musikalischen Gottesdienste im Allgemeinen sich verhalte. Den ersten Theil dieser Aufgabe hat die vorangehende Darstellung zu lösen gesucht; sie hat dazu der Mittel sich bedient, über die sie Rechenschaft gegeben, und von denen vorauszusetzen ist, daß neben ihnen keine anderen, erhebliche Aufschlüsse gewährenden vorhanden sind. Für die Lösung des anderen Theiles giebt es ohne Zweifel noch reiche, unbenutzt gebliebene Quellen; allein der nicht unbedeutende eigene Besitz des Verfassers, die trefflichen, mit aller Bereitwilligkeit ihm geöffneten Sammlungen seiner Vaterstadt, befähigten ihn bereits, die eigenthümliche Richtung Bachs auf diesem Gebiete zu erkennen, und sie in ihren mannichfachen Verzweigungen zu verfolgen. Wenn er nun bei diesen Forschungen von dem Bedeutendsten was die spätere Zeit hervorgebracht, bei Bach entweder die Vorbilder, wie in den meisten Fällen, oder doch die ersten, lebensvollen Keime gefunden hat, so darf er sich getrösten, es sei das für die Folgezeit wahrhaft Befruchtende der Werke des Meisters zu seiner Anschauung gelangt, und diese dürfe in solchem Sinne eine vollständige, deshalb aber auch für das gegenwärtige Werk eine genügende heißen, selbst wenn ihm manches Einzelne von Bedeutung unbekannt geblieben seyn sollte.

Das lebendige Verhältniß der kirchlichen Kunstgesänge Bachs, in engerem Sinne, zu dem Gemeinegesange, bewähren zunächst dessen acht- und fünfstimmige Motetten für unbegleitete Singstimmen, die um den Anfang des laufenden Jahrhunderts (zu Leipzig bei Breitkopf und Härtel) zum erstenmale, leider nicht durchaus mit ihren ursprünglichen Texten, gedruckt sind. Es sind ihrer fünf; denn die der Stelle nach dritte unter ihnen: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", die den übrigen an Trefflichkeit sonst nicht nachsteht, ist von Johann Christoph Bach, dem älteren Bruder von Sebastians Schwäher, nicht von ihm selber. Wahrscheinlich waren sie zur Übung der Thomasschüler, und dann zur Aufführung bei den Sonnabendsvespern in St. Thomas gesetzt, hatten also eine kirch-

liche Bestimmung, obgleich nur bei einer von ihnen: „Der Geist hilft unſ'rer Schwachheit auf“ das Lehnen an eine bestimmte kirchliche Veranlassung, das Pfingstfest, wahrzunehmen ist. Die Mehrzahl derselben, deren vier, ihren Texten nach offenbar von dem Meister selbst zusammengestellt, schließen sich jenem Gebrauche des siebzehnten Jahrhunderts an, der Bibel- und Liedeswort in fromme, erbauliche Beziehung zu bringen liebte; allein mit wie größerer Bedeutsamkeit, wie viel mehr gereifter, reicherer Kunst geschieht es hier! In einer unter ihnen erscheint ein ganzes Kirchenlied, — Johann Franke's und Crügers: „Jesu meine Freude“ — als Grundlage des Ganzen, und zwischen seine einzelnen Strophen sind bezügliche Sprüche aus dem Briefe des Apostels Paulus an die Römer hineingewoben (Cap. III, V. 1, 2, 9, 10, 11); in einer zweiten über den 149sten Psalm: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ bildet die zweite Strophe des Gramannschen Liedes über den 103ten Psalm: „Wie sich ein Vat'r erbarmet ꝛc.“ den bedeutsamsten Mittelpunkt in zweichörigem Wechselgesange, der je eine Zeile dieser Strophe und die eines Bittgesanges gegenüberstellt; bei den letzten zwei machen Strophen geistlicher Lieder den Schlußstein. Die dem Pfingstfeste bestimmte Motette: „Der Geist hilft unſ'rer Schwachheit auf“ (nach Römer VIII, 26, 27) wird durch die letzte Strophe von Luthers Pfingstliede „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ beschlossen: „Du heilige Brunst, süßer Trost, nun hilf uns fröhlich und getrost ꝛc.“; in der auf Jesaias XLI, 10 beruhenden: „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir ꝛc.“ ertönen zu den Worten des folgenden 43sten Capitels im ersten Verse: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein“ die letzten zwei Strophen des P. Gerhardschen Liedes: „Warum sollt' ich mich denn grämen ꝛc.“

Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden
Ich bin dein, du bist mein,
Niemand kann uns scheiden!
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut, mir zu gut
In den Tod gegeben;

Du bist mein, weil ich dich fasse
Und dich nicht, o mein Licht
Aus dem Herzen lasse!
Laß mich, laß mich hingelangen
Wo du mich, und ich dich
Lieblich werd' umfangen!

Nur die fünfte dieser Motetten, in der gedruckten Ausgabe die vierte, steht mit einer gebräuchlichen Kirchenweise nicht in Verbindung, sie beruht auf zwei einzelnen Strophen:

Komm Jesu komm, gieb Kraft mir Müden ꝛc.

und

Drum geb' ich mich in deine Hände
Und sage: Welt, zur guten Nacht ꝛc.

deren erste in zwei 4stimmigen Wechselchören daherschreitet, die zweite als vierstimmige Choraric; so daß auch diese Form der geistlichen Liedweise einmal vertreten wird.

Es bedarf über alle diese Sätze nur kurzer Andeutungen, denn sie sind in den Händen aller mit unserem Meister näher Befreundeten. Bei der Motette über das Lied: „Jesu meine Freude" ließ sich erwarten, daß dessen Melodie, weil sie die Grundlage des Ganzen bildet, mit vorzüglicher Sorgfalt behandelt seyn werde, und diese Erwartung erfüllt sich auf das Glänzendste. Um das Ganze abzurunden ist nicht allein der Satz der ersten und der letzten Strophe des Liedes völlig gleich, sondern auch der auf die erste folgende Spruch:

> Es ist nun nichts Verdammliches an denen die in Christo Jesu sind; die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist ꝛc.

und der der letzten vorangehende:

> So nun der Geist deß, der Jesum von den Todten auferwecket hat in Euch wohnt, so wird auch derselbige, der Christum von den Todten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen, um deßwillen, daß sein Geist in Euch wohnet ꝛc.

haben gleiche Betonung, nur mit den Abweichungen welche das Wort und sein Inhalt unmittelbar gebietet, und aus denen der Meister eine reiche Quelle von Mannichfaltigkeit herzuleiten gewußt. Welche Fülle derselben herrscht aber nicht erst in den fünf Sätzen über die einzelnen Strophen des Liedes! Der erste geht ernst und andächtig, zu vier Stimmen, daher: höher und kühner schon erhebt sich der zweite, fünfstimmige, der eine eigenthümlich kräftige Fülle dadurch erhält, daß die ruhiger fortschreitenden höheren beiden Stimmen, so wie die lebhafter bewegt einhergehenden zwei tiefsten, einander verhältnißmäßig nahe liegen, deshalb aber das Hohe, Helle, das Tiefe, Dunkle um so mehr, und in gleichem Maaße sich geltend macht, während die in der Mitte waltende, melodisch sorgsam ausgestaltete Altstimme dem Ganzen die würdigste Haltung verleiht. Der fünfstimmige Satz über die dritte Strophe:

> Trotz dem alten Drachen,
> Trotz des Todes Rachen
> Und der Furcht dazu!

haftet nur an dem Allgemeinsten des melodischen Fortschritts der Grundweise; er stellt weniger die in der nächstvorhergegangenen wie damaligen Zeit so beliebte Arienform dar, als etwas den Eccardschen Festliedern, nach Maaßgabe der dazwischen liegenden mehr als hundert Jahre, Ähnliches; er läßt die Liedform hindurchscheinen bei einer kunstreicheren, dem Motettenhaften sich nähernden Behandlung. Niemals sind vielleicht ähnliche Worte mit gleich edler Kühnheit und zugleich einer Ruhe und Milde gesungen worden, die nur festes Gottvertrauen geben kann. Die ganze Seele des Meisters schließt sich in ihnen auf; muthiger, ja kecker Trotz tönt hervor aus den oben mitgetheilten drei Anfangszeilen, fromme, heilige Zuversicht in jenen späteren:

> Ich steh hier und singe
> In ganz sichrer Ruh;
> Gottes Macht hält mich in Acht ꝛc.

und erhebend schließt sich an das Ganze die folgende Fuge: „Ihr aber seid nicht fleischlich sondern

geistlich, so anders Gottes Geist in Euch wohnet", an deren Schlusse dann etwas, der vorangehenden Liedstrophe in der Behandlung Ähnliches wiederkehrt zu den Worten: „wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein." Die fünf Stimmen, eine jede eigenthümlich ausgestaltet, vereinen sich, jene gewichtigen Worte, wiederholt, kräftig auszusprechen, und geben so dem bedeutsamen Bilde Vollendung, das Liedvers und Schriftspruch vor uns hinstellen. Der Satz der 4ten Strophe des Liedes:

Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergetzen,
Jesu meine Lust 2c.

kehrt zu der Melodie Crügers zurück: wir vernehmen sie in ernstem stätigem Fortschritte in der Oberstimme, während die drei tieferen in lebendiger Fortbewegung das Abwenden, Wegweisen eindringlich ausdrücken, uns abermals eine neue Entfaltung der Grundweise entgegenbringend. Die fünfte Strophe endlich:

Gute Nacht o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht 2c.

für 2 Soprane, Alt und Tenor, zeigt uns eine ältere Form des Choralsatzes, aber in erhöhter Bedeutung. Die Melodie liegt im Alte, der, weil die dritte Stimme, und also die Stelle des Tenors einnehmend, von alten Tonsetzern auch so genannt seyn würde. Um sie flechten die übrigen Stimmen ein selbständiges melodiereiches Gewebe, das durch gleiche Betonung der Stollen des Aufgesanges an das Liedmäßige, doch in arienhafter Fassung, erinnert, der Behandlung zufolge mehr der Motettenart gleichend. Die nach längeren Zwischenräumen in dieses Gewebe lebhaft bewegter Stimmen eintretende Melodie, giebt mit dem Gepräge stiller Entsagung das ihr die Worte verleihen, dem gesammten Tonbilde die eigenthümlichste Färbung. Ein dreistimmiger melodischer Gesang, und ein einstimmiger, beide unabhängig von einander, verbinden sich hier, und doch gewährt jener diesem nicht allein die Grundlage, sondern auch harmonische Entfaltung; aller Selbständigkeit ungeachtet, scheint doch eines nur um des andern willen da zu seyn. Der Entsagende scheidet ruhig und milde, aber fest und entschlossen von den Weltfreuden, um einer höheren Liebe willen, deren Wärme, bei allem Ernste wir durch das Ganze hindurch empfinden. Es ist nicht der lebhaft Wegweisende, dem wir in der vorangehenden Strophe begegneten; nur bei den letzten zwei Zeilen erscheint ein diesem sich Wegwenden, diesem Fortscheuchen, ähnlicher, gesteigerter Ausdruck, wo es heißt:

Dir sei ganz, du Lasterleben
Gute Nacht gegeben

der jedoch bei der letzten wieder die frühere Färbung gewinnt.

So wird uns denn hier eine zusammenhängende Reihe von Tonsätzen über dieselbe Melodie geboten, von der nur einer unter ihnen abweicht, um dem Inhalte der Strophe des Liedes völliger genug zu thun. Nicht aber geschieht es hier, wie bei ähnlichen Reihen aus früherer Zeit, daß nur eine äußere Mannichfaltigkeit der Formen erstrebt wird, sondern eine tiefere, bedeutsamere, wird aus

dem Inhalte jeder einzelnen Strophe, dem angemessensten Ausdrucke nachgehend, entfaltet. In dieser Form unbegleiteten geistlichen Gesanges tritt jenes Streben, so weit meine Kenntniß reicht, nur einmal hervor bei unserem Meister, eben bei diesem mit Bibelsprüchen durchwobenen Liede; öfter sehen wir bei seinen begleiteten Sätzen ihn auf solche Weise allen Strophen eines Liedes nachgehen, und können danach ein ungefähres Bild von seiner Art der freieren Begleitung des Gemeinegesanges mit der Orgel uns hervorrufen, wenn überhaupt in der Heimath seines letzten Schaffens und Wirkens sein Beruf als Cantor ihm diese Pflicht auferlegte.

Es sind vornehmlich zwei unter diesen seinen Cantaten, die sich dadurch auszeichnen, daß nur die einzelnen Strophen eines Kirchenliedes, ohne weitere Einschaltungen, in ihnen behandelt sind, und daß dessen Melodie ausschließend die Grundlage jedes ihrer Tonsätze bildet. Die eine, dem Osterfeste bestimmte, bringt uns in acht Sätzen Luthers Lied: „Christ lag in Todesbanden" und dessen Singweise; die zweite, Joachim Neanders Loblied: „Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren" und seine jetzt allgemein gebräuchliche Melodie, in 5 Behandlungen. Die Form dieser Tonsätze freilich ist von derjenigen abweichend, die in den oben besprochenen hervortritt; denn diese waren für unbegleiteten Gesang bestimmt, die jetzt näher zu besprechenden bilden Theile oft reich begleiteter Cantaten, denn ohne Anwendung von Instrumenten scheinen Sonntags- und Festmusiken jener Zeit, den uns vorliegenden vielen Beispielen damaliger Meister zufolge, niemals geblieben zu seyn. Über die erste dieser Cantaten hat uns erst kürzlich Mosevius berichtet in seinem Werke: „Johann Sebastian Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen"*) und seinen Bericht durch Beispiele erläutert; wir können also kürzer über sie seyn.

Sie entbehrt des schmückenden Gegensatzes verschiedenartiger Streich- und Blasinstrumente, ihre fünfstimmige Begleitung besteht allein aus 2 Geigen, Bratschen und dem Basse, durch welche eine kurze, in sich abgeschlossene Einleitung ausgeführt wird, einfach, andächtig, schmucklos. Nach ihr tritt sofort der Gesang ein. Die Oberstimme führt die Melodie als festen Gesang, die drei andern schöpfen, einander nachahmend, aus ihr lebhaft bewegte Gänge, die sie dazu ertönen lassen; selbständig greifen nur die beiden Geigen in dieses Gewebe begleitend ein. Haben wir auf diese Weise die ersten beiden Zeilen des Aufgesanges vernommen, so erscheinen die beiden letzten nun in anderer Art behandelt. Ehe nämlich die herrschende Melodie als fester Gesang in der Oberstimme wieder eintritt, geht ein dreistimmiger Satz voran, den die tieferen Stimmen ausführen, die Wendungen jeder einzelnen dieser Zeilen in verkürzter Zeitdauer verflechtend, und statt eines instrumentalen Zwischenspieles auf solche Art ein gesungenes zusammenwebend. Erst nach dem Schlusse des Aufgesanges lassen die Instrumente, dazwischentretend, sich vernehmen; dann werden die drei Zeilen des Abgesanges auf ähnliche Art eingeleitet als die letzten zwei des Aufgesanges, und mit einem lebhaften, fugirten Satze über das Halleluja, bei dem die Instrumente den Singstimmen sich im Einklange anschließen, endet die erste Strophe. Die zweite: „Den Tod Niemand zwingen kunnt" giebt einen dreistimmigen Satz; die Oberstimme und der Alt schmiegen in Nachahmungen, die sie aus der Singweise des Liedes schöpfen, sich aneinander, auf einem lebhaft bewegten, eine Begleitungsfigur stätig festhaltenden Basse ruhend. Nun erscheint in der dritten Strophe: „Jesus Christus Gottes Sohn an
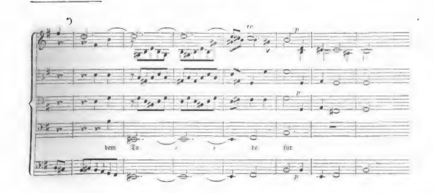
*) S. 9. Beispiel Nr. 10—17.

unser' Statt ist kommen" die Melodie im Tenor, ungebrochen; dazu ertönt, einstimmig, eine lebhafte Geigenbegleitung, ein ernst, doch bewegt fortschreitender Baß, der an zwei Stellen nur die Figuren der Geigen ergreift, während diese vollgriffig dazu sich vernehmen lassen. Bei den Worten: „Da bleibet nichts, denn Todsgestalt" tritt das Streben nach Wortausdruck, ähnlichen Sätzen sonst fremd, uns entgegen; es ist langsame Bewegung vorgeschrieben, die erst nach Beendigung dieser Zeile der anfänglichen rascheren wiederum weicht, und die Geigen lassen sich in Bindungen zu der hier bescheiden verzierten Singstimme hören. Nun bringt uns die vierte Strophe: „Es war ein wunderlicher Krieg, da Tod und Leben rungen" einen fugirten Satz über Motive der Melodie, zu welchem die Altstimme den festen Gesang führt, einen Satz, der auch als unbegleitetes Motett ausgeführt werden kann. Ihm folgt in der fünften Strophe „Hier ist das rechte Osterlamm" eine Baßarie im $^3/_4$-Takt mit fünfstimmiger Begleitung, über die frei behandelte, bald in der Singstimme, bald der ersten Geige erscheinende Melodie. Auch hier begegnen wir einem wortmalenden Zuge bei Gelegenheit der Zeilen:

> Das Blut zeichnet unsre Thür,
> Das hält der Glaub' dem Tode für rc.*).

Der Baß hält den um einen halben Ton geschärften Grundton des Satzes in seiner äußersten Tiefe, dunklen Klanges, fest, die erste Geige verweilt auf dessen verminderter Septime, während die zweite Geige und die beiden Violen den gebrochenen Accord, der nach diesem Tonverhältnisse genannt wird, hören lassen. Die sechste Strophe: „so feiern wir das hohe Fest" ist als Duett zwischen der Oberstimme und dem Tenor behandelt, eine freie Ausführung über die einzelnen Wendungen der Melodie, zu der ein bewegter, in punktirten Achteln stätig fortschreitender Baß ertönt. Diesen Gegensatz noch zu steigern, bewegen sich dann und wann die Singstimmen, ihm gegenüber, in rollenden Triolen, theils in Terzen- und Sextengängen sich vereinigend, theils in Bindungen einander nach-

*)



ahmend. Die nach Bachs Art einfach vierstimmig behandelte Grundmelodie, der siebenten und letzten Strophe gesellt (Wir essen und leben wohl im rechten Osterfladen ꝛc.), schließt das Ganze*).

Ähnlich sind die fünf Strophen des Liedes behandelt: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren", aber seinem Inhalte, seinem Tone gemäß doch wieder auf ganz eigenthümliche Weise. Hier begnügt sich der Meister nicht mit Begleitung der Geigen, er fügt neben ihnen noch zwei Hoboen hinzu, drei Trompeten und Pauken, zu festlichem Klange. Diese ertönen in einem fröhlichen, nicht abgesondert dastehendem Vorspiele; mit ganz selbständigen, frischen Motiven beginnen sodann die drei tieferen Stimmen ein Wechselspiel, dem die Oberstimme, den festen Gesang mit der allbekannten Singweise des Liedes führend, sich gesellt. Längere Instrumentalzwischensätze erklingen hinter den einzelnen Zeilen; die ersten beiden des Abgesanges: „Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wacht auf" vernehmen wir in einfacher (homophoner) Harmonie zu dem Gewebe der Begleitung, erst die letzte ist wieder gleich denen des Aufgesanges behandelt.

Die zweite Strophe: „Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret" ist der Altstimme zugetheilt; über ihr läßt die Geige mit anmuthigem Gegaukel sich hören — im 9/8-Takt, während die Melodie im 3/4 dagegen fortgeht —; durch einen bewegten Baß wird sie gestützt. Als Orgeltrio findet sich dieser Satz**) in den bei Breitkopf und Härtel gedruckten Choralvorspielen Bachs. In der Form eines Duetts für Sopran und Baß, mit freier Ausführung von Motiven der Melodie, erscheint die dritte Strophe „Lobe den Herren, der künstlich und fein dich bereitet"; die vierte „Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet ꝛc." als Tenorarie mit Begleitung des Basses; eine Trompete führt dazu den festen Gesang. In einfacher vierstimmiger Harmonie, mit selbständiger Begleitung dreier Trompeten und Pauken, schließt die fünfte Strophe das Ganze: „Lobe den Herren was in mir ist, lobe den Namen".

In entschiedenstem Gegensatze mit diesen Cantaten, die in allen ihren Theilen auf die gebräuchlichen Melodieen der Lieder sich gründen, die sie als Aufgabe sich ausschließend gestellt haben, finden wir zwei andere, ihrem ganzen Umfange nach ebenfalls nur in geistlichen Liedern bestehende; die eine: „Der Herr ist mein getreuer Hirt" für den Sonntag Misericordias Domini bestimmt, die andere: „In allen meinen Thaten" für den 5ten Sonntag nach Trinitatis. In beiden wird die Singweise der Lieder, nach denen sie sich nennen, nur in den ersten und den Schlußsatz eingeführt; alle dazwischenliegenden, welche die mittlern Strophen dieser Lieder behandeln, sind ganz freie Erfindungen des Meisters in den verschiedenartigsten Satzformen und klingen der Liedweise nicht entfernt an. Die erste dieser beiden Cantaten wird in dem angegebenen Sinne nicht durch die ursprüngliche Melodie ihres Liedes eingefaßt, sondern durch die des bekannten: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr"; die zweite durch die aus dem Volksgesange (Inspruck ich muß dich lassen) stammende: „O Welt ich muß dich lassen". Die Behandlung dieser sie umfassenden Sätze stimmt bei der einen wie der andern nur in den allgemeinsten Zügen überein; in Schmuck und Ausgestaltung des Einzelnen unterscheiden sich beide auf eigenthümliche Weise. Bei einer jeden nämlich, wie dieses fast bei allen Bachschen Cantaten der Fall ist, die mit einem Chorale beginnen und schließen, geht dem ersten Satze

*) Choralgesänge 184; Becker 15 B.

**) Heft 1, S. 12—14.

eine Instrumentaleinleitung voran; an sie schließt sich der Gesang, bei dem die Oberstimme die Melodie führt, die 3 tieferen ein belebtes Tongewebe dagegen hören lassen; die letzte Strophe erscheint dagegen in einfach vierstimmigem Gesange, dem nur selten eine selbständige Instrumentalbegleitung sich anschließt. Um nun zunächst von der erstgenannten unserer Cantaten zu reden: „Der Herr ist mein getreuer Hirt", so wird diese, außer den gewöhnlichen vier Geigeninstrumenten, noch von zwei Hörnern und zwei Hautbois d'amour begleitet; alle diese wirken zusammen in dem einleitenden Satze, und wenn nun die Melodie als fester Gesang in der Oberstimme erscheint, so gesellt sich ihr das erste Horn im Einklange mit seinen hellen, weichen Tönen, wie es auch sonst oft bei Bach geschieht. Die Stollen des Aufgesanges sind übereinstimmend behandelt, die Instrumentalzwischenspiele von nur geringem Umfange, und die Einleitung kehrt als Nachspiel wieder. Mit diesem Satze nehmen wir nun, bis auf den letzten der Cantate, von der Melodie unseres alten Liedes über den 23sten Psalm Abschied; alles dazwischen Liegende bewegt sich in den neueren, damals modischen Formen. Die zweite Strophe erscheint als Arie für den Alt, unter Begleitung der Grundstimme und eines Hautbois d'amour; die dritte zunächst als Arie für den Baß unter lebhafter Begleitung der Grundstimme; mit dem Eintritte der 3ten Zeile bei den Worten:

In Verfolgung, Leiden, Trübsal
Und dieser Welt bös' Tücke,

ändert sich unerwartet die Behandlung; der Grundstimme treten die Geigen hinzu, mit gezogenen Tönen die volle Harmonie bildend, der Gesang wird recitativisch, doch mit arienhaft geschmückten Wendungen; die letzte Zeile endlich

Auf dein Wort ich mich lasse

bringt uns völlig das Gepräge der begleiteten Arie, in Singstimme wie Instrumenten. Die vierte Strophe ist als Duett (für Sopran und Tenor) gefaßt und von den vier Geigeninstrumenten begleitet; zu der fünften Strophe endlich kehrt die Melodie des Liedes zurück.

Ganz abweichend nun im Einzelnen der Ausgestaltung zeigt sich die in den Grundzügen der Behandlung sonst übereinstimmende zweite Cantate über das Lied: In allen meinen Thaten. Die Einleitung ist ganz in der damaligen Form der Ouvertüre gefaßt; ein mit Grave bezeichneter ernst-langsamer Satz beginnt, ein lebhafter, fugirter schließt sich an, und aus diesem, nicht der Melodie des Liedes, schöpfen die tieferen Stimmen des Chores die Motive ihrer Nachahmungen, zu denen der Sopran den festen Gesang führt. In den mannichfachsten Formen gehen uns nun die übrigen Strophen des Liedes vorüber. Als Baßarie, nur von der Grundstimme begleitet, in weicher Tonart (G) und 6/8-Takt die zweite: „Nichts ist es spät und frühe um alle meine Mühe"; als einfaches Recitativ für den Tenor die dritte: „Es kann mir nichts geschehen, als was zuvor versehen"; als Arie eben dieser Stimme, von einer einzelnen Geige begleitet, mit reichen und krausen Figuren in beiden, die vierte: „Ich traue seiner Gnaden"; die fünfte: „Er wolle meiner Sünden in Gnaden mich entbinden" als begleitetes Altrecitativ, dem sich die sechste, von allen Geigeninstrumenten begleitet (C moll) als Arie für eben diese Stimme anschließt: „Leg' ich mich späte nieder". Es folgt nun ein von der Grundstimme allein begleitetes Duett (Es dur 3/4) über die siebente Strophe: „Hat er es denn beschlossen"; eine Sopranarie, mit zwei Hoboen und dem Basse (B dur 3/4) zu der achten:

„Ihm hab' ich mich ergeben"; endlich zu der neunten: „So sei nun, Seele, seine ꝛc." die einfach vierstimmig behandelte Singweise des Liedes.

Zwischen diese einander entgegenstehenden Behandlungen geistlicher Lieder als Cantaten und die später zu betrachtenden, welche, indem sie alle Strophen solcher Lieder unter Beibehaltung ihrer Grundmelodie in mannichfacher Gestalt bieten, dieselben noch mit anderen, auf ihren Inhalt bezüglichen Tonsätzen durchweben, stellen wir eine der eigenthümlichsten Bachs, deren Beschaffenheit sie den einen wie den andern nähert, so daß sie zwischen ihnen in der Mitte steht. Es ist die über Neumarks Lied und Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Außer den Geigeninstrumenten wird sie nur noch von zwei Hoboen begleitet, die mit jenen wetteifernd ein kurzes Vorspiel (C moll ⁶⁄₈-Takt) ausführen. Nun erscheinen beide Oberstimmen, nach diesem Vorspiele die erste Melodiezeile durch Gesang einleitend; eine Einleitung, die unter reichen Verbrämungen doch die Grundzüge jener verhüllt; die Begleitung beschränkt sich dabei nur auf kurzes, wechselweises Hineinrufen der Geigen und Hoboen. Dann tritt jene erste Zeile selbst vierstimmig ein, während die Instrumente nun wiederum die Motive des Vorspieles ergreifen. Sie ist nach Bachs Art, auch in seinen schlichteren Choralsätzen die Mittelstimmen mannichfach zu bewegen, einfach gesetzt, nur zu dem Schlußtone tritt reiches Figuriren jener Stimmen ein. Ähnlich wird die zweite Melodiezeile eingeleitet und ausgeführt. Nach einem längeren Zwischenspiele im Sinne der von dem Chorale unabhängigen Instrumentaleinleitung, erscheinen nun die in der Singweise gleichbetonten letzten beiden Zeilen des Aufgesanges, in ähnlicher, im Einzelnen der Ausführung jedoch abweichender Behandlung. Denn hier sind die beiden tieferen Stimmen die einleitenden, wie dort die höheren, und nur in den Grundzügen der vierstimmigen Harmonie stimmt dieser zweite ihnen nachfolgende Theil des Aufgesanges dem ersten überein. Abermals läßt ein längeres Zwischenspiel sich hören, und den beiden Zeilen des nach ihnen eintretenden Abgesanges gehen nun vierstimmige, reich figurirte, gesungene Einleitungen voran, in gleichem Sinne wie dem Aufgesange die zweistimmigen der höheren und tieferen Stimmen.

Die zweite Strophe: „Was helfen uns die schweren Sorgen" ꝛc. ist dem Basse zugetheilt, der nur von der Grundstimme begleitet wird. Er beginnt mit dem Vortrage der reich verbrämten Grundmelodie, streut aber zwischen jede Zeile, nunmehr in bloß redegemäßem Gesange, Betrachtungen ein, in die er, das Lied verlassend, sich zuletzt vertieft, und mit einem Arioso endet. Eine ähnliche Art der Behandlung, merkwürdiger noch, tritt bei der fünften Strophe ein, wo wir näher darauf einzugehen uns vorbehalten, wir brechen also hier ab, und bemerken über die 3te Strophe: „man halte nur ein wenig stille" nur so viel, daß sie als Tenorarie (Es dur, ³⁄₈) von den Geigen begleitet und ohne Beziehung auf die Grundmelodie erscheint.

Die 4te: „Er kennt die rechten Freudenstunden" bietet uns ein Duett zwischen den höchsten beiden Stimmen, die in lebhaften Nachahmungen sich ergehen, zu einem bewegten Basse; eine bestimmte Beziehung auf die Grundmelodie ist bei ihnen nicht zu erkennen. Diese wird aber durch die im Einklange einander sich anschließenden Geigen und Violen als fester Gesang dagegen ausgeführt und in dieser Gestalt finden wir unseren Satz, eben wie den 2ten der Cantate: „Lobet den Herren ꝛc." auch einzeln als Choralvorspiel für die Orgel gedruckt*).

*) Choralvorspiele Heft 1, S. 8. 9.

Mit der fünften Strophe: „Denk' nicht in deiner Drangsalshitze" tritt der Tenor auf, nur durch den Baß begleitet, singend und recitirend, wie wir es in der zweiten Strophe fanden. Nur erscheint diese hier ganz vollständig, wenn auch durch den Zusammenhang mit den eingewobenen Betrachtungen zuweilen etwas verstümmelt. Die Melodie tritt zwar auch hier verbrämt hervor, doch mäßiger als zuvor, sie ist aber nicht in gleicher Tonart und deren geordneter Entwickelung festgehalten, sondern folgt den Modulationen, die der dem Inhalte der Betrachtungen über die Strophe angemessene Gang der Harmonie herbeiführt, der mit jeder Zeile zu einer anderen, durch Trugschlüsse wieder zweifelhaft gemachten Ausweichung hinleitet. Wir geben diese Strophe als Musikbeilage, um ihre seltsame Behandlung anschaulich zu machen, lassen aber zugleich hier schon Lied und Betrachtung folgen, indem wir das jenem Angehörige durch besondere Schrift auszeichnen, um die dichterische Unterlage dieses Bachschen Satzes, die bei der Ungewöhnlichkeit ihres Baues leicht von dem Setzer selbst herrühren könnte, für sich allein hervorzuheben:

Denk nicht in deiner Drangsalshitze*), wenn Blitz und Donner kracht, und dir ein schwüles Wetter bange macht, **daß du von Gott verlassen sei'st.** Gott bleibt auch in der größten Noth, ja, gar bis in den Tod mit seiner Gnade bei den Seinen. Du darfst nicht meinen, **daß dieser (und daß der) Gott stets im Schooße sitze**, der täglich wie der reiche Mann in Lust und Freude leben kann, **der sich mit stetem Glücke speis't.** Bei lauter guten Tagen muß oft zuletzt, nachdem er sich an eitler Lust ergetzt, der Tod dem Tropfen sagen: **die Folgezeit verändert viel.** Hat Petrus gleich die ganze Nacht mit leerer Arbeit zugebracht und nichts gefangen, auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen; drum traue nur in Armuth, Kreuz und Pein auf deines Jesu Güte mit gläubigem Gemüthe; nach Regen giebt Er Sonnenschein, **und setzet jeglichem sein Ziel.** In dieser Glossirung tritt uns auch der einzige Bezug dieser Cantate hervor auf das Evangelium des Sonntages, dem sie bestimmt ist (dem 5ten nach Trinitatis), indem hier beiläufig des Fischzuges Petri (Lucä 5, 1—11) gedacht wird, wogegen die Sonntagsepistel (1. Petri 3, V. 8—15), welche Barmherzigkeit, Freundlichkeit, und zumal Geduld im Leiden empfiehlt, durch das ganze Lied hintönt. Der sechste Satz geht, wie von dem Liede, so von der Melodie gänzlich ab, und giebt eine Arie für den Sopran und ein selbständig mitwirkendes Hoboe über folgende einzelne Strophe:

Ich will auf den Herren schauen
Und stets meinem Gott vertrauen;
Er ist der rechte Wundermann,
Der die Reichen arm und bloß,
Und die Armen reich und groß
Nach seinem Willen machen kann.

Wir möchten diese gereimten Zeilen eben wie die Glossirungen der 2ten und 5ten Strophe des Liedes, dem sonst kein fremder Bestandtheil eingeschoben ist, wie schon zuvor im Vorübergehen bemerkt wurde, unserem Meister zuschreiben. Er hat auch sonst die eine oder andere seiner Handschriften mit einem

*) S. Beispiel 100.

Verslein versehen, und wir haben ja bei andern gleichzeitigen Tonkünstlern gefunden, daß sie Einzelnes sich selber im Tone damals besonders gefeierter Poeten gedichtet. Hier zumal ist es wahrscheinlich, daß auch Bach ein Gleiches gethan, weil er für wenige Reime, die während der Arbeit ihm wohl von selbst einfielen, und ihr eine eigenthümliche, Anfangs nicht einmal in dieser Art beabsichtigte Gestalt gaben, kaum einen Dichter seines Wohnortes wird haben belästigen mögen.

Den Schluß der ganzen Cantate macht eine nach Bachs Art einfache, vierstimmige Behandlung der Grundmelodie zu der 7ten Strophe des Liedes: „Sing', bet' und geh' auf Gottes Wegen" ꝛc., bei der die Instrumente den Singstimmen im Einklange sich anschließen.

Einschaltungen anderer Art als die besprochenen bieten zwei Choral-Cantaten, deren Betrachtung wir vorausnehmen, weil uns auf Vergleichungen führend, die hier am zweckmäßigsten ihre Stelle finden. Die erste derselben trägt den Namen nach Hans Sachsens bekanntem Liede: „Warum betrübst du dich mein Herz"*) und ist für den 15ten Sonntag nach Trinitatis bestimmt, dessen Evangelium**) von der eitlen Sorge für Nahrung und Kleidung abmahnt. Sie wird außer den vier Geigeninstrumenten von zwei Hautbois d'amour begleitet. Ein Vorspiel beginnt den ersten Satz, unabhängig von der Grundmelodie, deren erste Zeile nach 2¾ Takten die Hoboen in dasselbe hineintönen. Nun erscheint, chorführend, der Tenor; er beginnt, die Melodie des Vorspiels ergreifend, mit der ersten Zeile des Liedes, welche sodann auf dessen alte Singweise der volle Chor wiederholt. In Zwischen- und Vorspiel, in Chorführung des Tenors, in Nachfolge des Chores, kehrt auch zu der zweiten Zeile die gleiche Behandlung wieder. Der Ausdruck des tiefsten, bittersten Schmerzes ist hier durchaus vorwaltend; durch die einander überbietenden Eintritte der Stimmen, in den Nachahmungen wie des Vorspieles, so der Zwischensätze, steigert er sich zu wachsender Herbheit; die tröstende Stimme der Kirchenweise, die in dieses Gewebe hineindringt, erhält durch ihn eine gleiche Färbung wodurch ihre ursprüngliche überwältigt wird. Der Chor, wenn er auf die beschriebene Weise eingeleitet erscheint, stellt uns keinen festen Gesang dar, getragen durch ein kunstreiches Gewebe von Nachahmungen der tieferen Stimmen, wie in anderen Fällen; die Melodie des Liedes erscheint in vierstimmig-einfacher Entfaltung, nur mit eigenthümlich ausgestalteten Mittelstimmen und lebhaftem Wortausdrucke, in chromatischen Fortschreitungen, in Verknüpfung ursprünglicher Wohlklänge zu herben Mißlauten, wie der großen Terz und kleinen Sexte, durch welche die verminderte Quarte sich bildet. Haben wir nun die dritte Zeile des Liedes vernommen, mit der dessen Aufgesang (wenn auch ohne Stollen) schließt, so unterbricht unerwartet ein begleitetes Recitativ mit Zwischenspielen, für die Altstimme, den Fortgang des Chorals. Wir hören die Worte: „Ach ich bin arm, mich drücken schwere Sorgen; vom Abend bis zum Morgen währt meine liebe Noth. Daß Gott erbarm! Wer wird mich noch erlösen vom Leibe dieser bösen und argen Welt! Wie elend ist's um mich bestellt! Ach wär ich doch nur todt!" Diesen Klagen einer Einzelstimme begegnet der Chor mit dem Abgesange des Liedes:

Vertrau du deinem Herren Gott,
Der alle Ding' erschaffen hat!

---

*) Beispiel 101.

**) Matthäi VI, 24—34.

nicht ferner chromatisch behandelt, sondern nach jenen durch unruhig wechselnde Modulation hervorgehobenen Schmerzenslauten, nach jenen herben Harmonieen des Aufgesanges die ihm vorangingen, festen, zuversichtlichen Tones.

Der ersten Strophe des Liedes wird jetzt ein nur durch die Grundstimme begleitetes Recitativ des Basses angeschlossen. Dieser singt: „Ich bin erwacht; der Herr hat mich zum Leiden am Tage seines Zorns gemacht. Der Vorrath, hauszuhalten, ist ziemlich klein; man schenkt mir für den Wein der Freuden den bittern Kelch der Thränen ein“ — zu welchen letzten Worten, zweigestaltet, der Akkord der verminderten Septime ertönt, zuletzt bei einer Sylbendehnung des Gesanges. — „Wie kann ich nun (fährt die Stimme fort) mein Amt in Ruh verwalten, wenn Seufzer meine Speise, und Thränen mein Getränke seyn?“ — Die Antwort giebt die 2te Strophe des Liedes mit ihrem Aufgesange, behandelt gleich dem Abgesange der vorangehenden, und nur durch ganz kurze, die einfachen Zwischenräume der Zeilen ausfüllende Instrumentalsätze unterbrochen:

Er kann und will dich lassen nicht,
Er weiß gar wohl was dir gebricht,
Himmel und Erd' ist sein!

Abermals vernehmen wir eine Unterbrechung; sie geschieht hier durch ein Recitativ des Soprans, ähnlich gefaßt als die der voraufgegangenen beiden Stimmen: „Ach wie? Gott sorget freilich für das Vieh, er giebt den Vögeln ihre Speise, er sättiget die jungen Raben; nur ich, ich weiß nicht, auf was Weise ich armes Kind mein Bischen Brot soll haben; wo ist jemand, der sich zu meiner Rettung findt?“

Dein Vater und dein Herre Gott,
Der dir beisteht in aller Noth!

entgegnet der Chor, hier nun mit einem Tongewebe der tieferen Stimmen beginnend, aus der Singweise des Liedes geschöpft, die sodann als fester Gesang in der Oberstimme hinzutritt. — Noch sind aber die Klagen nicht verstummt; der Alt, der sie zuerst anhob, die erste Strophe unterbrechend, setzt sie fort, nunmehr durch den Baß allein begleitet: „Ich bin verlassen, es scheint, als wolle mich noch Gott bei meiner Armuth hassen, da ers doch immer gut mit mir gemeint. Ach Sorgen, Sorgen! ach, werdet ihr denn alle Morgen und alle Tage wieder neu? so klag ich immerfort. Ach Armuth, hartes Wort! wer steht mir denn in meinem Kummer bei?“ — Die Antwort giebt der Chor durch Wiederholung des Abgesanges der zweiten Strophe, und mit ihr schließt dieser zweite Satz. Damit sind nun die Zweifel geschlichtet, der Trost ist Wahrheit geworden. Der Tenor ermahnt sich in dem folgenden, nur baßbegleiteten Recitative zur Geduld; der Baß, in einer Arie, der die Geigeninstrumente sich anschließen, spricht aus, daß seine Zuversicht auf Gott stehe, sein Glaube ihn walten lasse; auch der Alt bleibt nicht zurück, sein kurzes Recitativ leitet den Schlußchoral ein, die dritte Strophe des Liedes:

Weil du mein Gott und Vater bist,
Dein Kind du wirst verlassen nicht
Du väterliches Herz ꝛc.

Die Melodie erscheint hier im 6/8-Takt, durch reiche Begleitung eingefaßt, mit einem Vor- und Nachspiele, mit längeren Zwischensätzen und stätigem Gegeneinanderwirken des Gesangreichen in den Blasinstrumenten, des Tonspieles in den Geigen. Allein nicht ganz glücklich ist der Gegensatz den sie und überhaupt der gesammte zweite Theil der Cantate, ganz augenscheinlich nach der Absicht des Meisters, gegen den ersten bildet. Bei diesem vergißt man, über der Bedeutsamkeit der Behandlung, wie der Fassung im Allgemeinen, den etwas alltäglichen Ausdruck der unterbrechenden Klagen; bei dem zweiten tritt uns mehr ein Gefühl irdischen Behagens entgegen, als himmlischen Getröstetseyns, so schön und würdig auch die Grundmelodie der Arie des Basses, so nachdrücklich ihr jedesmaliger Wiedereintritt, so sinnreich ihre Durchführung seyn mag. Dieselben Liedworte, die in jenem Mittelsatze des Motetts: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" sanft und tröstend in der Oberstimme an unser Herz sich legen, während das lebhafte, innige, unablässige Flehen in dem Gewebe der tieferen eindringlich hervortritt, erscheinen hier in dem Schlußchore, bei dem wiegenden Fortschritte eines triplirten Taktes, von Saiten- und Pfeifenklange umspielt, zwar nicht bedeutungslos — denn das konnte der edle Meister nicht seyn — aber doch nicht in der Verklärung göttlichen Trostes. Wir dürften kaum irren, wenn wir voraussetzten, diese Cantate sei durch einen Concertsatz Joh. Rudolf Ahle's veranlaßt, des Vaters von Bachs unmittelbarem Amtsvorgänger im Organistendienst zu Mühlhausen*). In diesem Werkchen des älteren Meisters aus seiner früheren Zeit war freilich Manches nur Andeutung geblieben, so ehrenwerth es auch in der Ausführung erscheint; dem jüngeren, der nicht mehr Jenes Zeitgenosse gewesen, mochte es wohl vorkommen, es lasse in gleichem Sinne „etwas Anmuthigeres, der Kunst Gemäßeres" sich hervorbringen**). Nun wollen wir auch die musikalische Leistung des früheren Tonmeisters der des späteren, als solche, nicht vergleichen, aber wir werden doch nicht läugnen können, daß jene in größerem Sinne gefaßt sei. Auch bei dieser Cantate Bachs setzen wir voraus, er habe ihren Text sich selber zusammengestellt, wie es von Ahle unzweifelhaft geschehen ist; aber wie viel bedeutsamer geschahe es von diesem! Bei ihm erblüht, kirchlicher, das Liedwort aus dem Schriftworte. Der Zweifel beginnt, er läßt sich in Reden vernehmen, vor denen (in dem Evangelium des Sonntages, dem unsere Tonsätze bestimmt sind) der Herr warnt; der zaghaften Frage entgegnet die Schrift alten Testaments, und als der Trost aus dem heiligen Worte völlig geworden ist, erschließt sich, zuvor anklingend allein, ein frommes Lied als seine Blüthe, nunmehr von allen Stimmen ergriffen. Bei Bach beginnt das Lied, indem seinen schon tröstenden Anfangszeilen das Gepräge herbsten, bittersten Leidens geliehen ist; ausgesprochen erscheint dazwischen die Klage des Elendes in nackten Worten gemeiner Noth; mit Kraft wird sie zurückgewiesen durch den Abgesang des Liedes, dem Bilde des Leidenden, Verzagten, wird zuletzt das des Getrösteten, Ermuthigten gegenübergestellt; jenes von höchster Wahrheit, aber kein edles; dieses nicht ohne Nachdruck, aber nicht eines solchen, daß jenes dadurch überwältigt werden könnte. Die Bedeutsamkeit der Verknüpfung des Schriftwortes mit dem Liedworte, das eine wie andere, und beide im Vereine, die gemäßeste Aufgabe für die heilige Tonkunst der evangelischen Kirche, hat Bach sehr wohl gekannt, er

*) Vergl. das Notenbeispiel Nr. 122 (S. 130—134 der Beilagen) des 2ten Theiles, und eben da S. 299, 300 des Textes.

**) S. Th. 1, S. 445. Worte Eccards, mit Bezug auf ältere Setzer geistlicher Liedweisen.

hat, den Spuren seiner Vorgänger folgend, sie in neuem Sinne offenbart, wie seine 8stimmigen Motetten uns zeigten, wie es die Betrachtung seiner Cantaten uns bewähren wird; hier hat er sich ihrer nicht erinnert, indem er Höheres zu schaffen gedachte.

Die zweite der Cantaten, die wir an diesem Orte zu besprechen unternehmen, ist für den 3ten Sonntag nach Epiphanias bestimmt, und führt den Namen nach dem Liede: „Herr wie du willt, so schicks mit mir“ das jedoch hier nicht mit der ihm gewöhnlich angeeigneten Melodie (der ionischen des Psalmliedes: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir) erscheint, die auch von Bach an andern Orten ihm beigelegt wird*), sondern mit der des Liedes: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“**). Diese ist aber in unserer Cantate nicht, wie in anderen auf geistlichen Singweisen beruhenden, die Grundlage des Ganzen, so daß alles Übrige in engem Bezuge zu ihr steht, und sie durch alle Mannichfaltigkeit der Behandlung hin sich stets kräftig in das Gedächtniß ruft. Sie erscheint nur einmal, zu Anfange des Ganzen, am Schlusse begegnet uns eine andere Melodie, und die zwischen beiden liegenden Einzelgesänge treten mit überwiegender Selbständigkeit hervor.

Begleitet wird der erste Satz durch ein Horn, zwei Hoboen und die gewöhnlichen Geigeninstrumente. Ein Vorspiel (G moll) beginnt; die Hoboen herrschen vor mit melodischen, meist in Terzen fortgehenden Wendungen, zu untergeordneter Begleitung der Geigen; das Horn ruft zweimal hinein mit den vier ersten Tönen der Melodie, die wir den Liedworten zufolge als „Herr wie du willt“ zu fassen haben, wie es späterhin noch eindringlicher hervortritt. Gegen den Schluß der Einleitung lehnen sich die Geigen im Einklange an die nunmehr gebundenen Sätze der Hoboen, das Horn stimmt in die Melodie des Liedes ein, deren erste zwei Zeilen mit bewegten, aber nicht in Nachahmungen verwobenen Mittelstimmen vorgetragen werden:
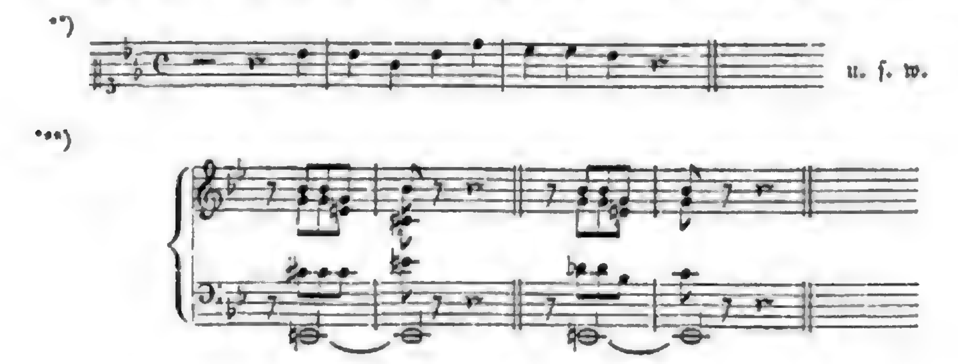
Herr, wie du willt so schicks mit mir
Im Leben und im Sterben.

Am Schlusse eines kurzen Nachspiels ruft das Horn abermals sein: „Herr wie du willt“ und nun unterbrechen die Klagelaute des Tenors unerwartet den Chorgesang, der sich an jenen Ruf fortknüpfen zu müssen scheint: „Ach, aber ach! wie viel läßt mich dein Wille leiden! mein Leben ist des Unglücks Ziel, da Jammer und Verdruß mich lebend foltern muß, und kaum will meine Noth im Sterben von mir scheiden.“ Jene Rufe des Horns***), von wechselnder Harmonie beglei-

*) So in der Cantate auf den 3ten Sonntag nach Epiphanias: „Ich steh' mit einem Fuß im Grabe.“

**)

***)



tet, und einzelne Theile der einleitenden Wendungen der Hoboen, tönen hinein in dieses Recitativ; dann folgen die zwei letzten Zeilen des Aufgesanges, gleich betont wie die ersten, mit Ausnahme des Anschlusses an das Vorangehende:

Allein zu dir steht mein Begier,
Laß mich Herr, nicht verderben!

Nun erhebt der Baß seine Stimme, in gleichem Sinne begleitet als vor ihm der Tenor:

„Du bist mein Helfer, Trost und Hort,
So der Betrübten Thränen zählet,
Und ihre Zuversicht,
Der schwaches Rohr nicht gar zerbricht,
Und weil du mich erwählet,
So sprich ein Trost- und Freudenwort!"

Unmittelbar schließt sich an dieses Recitativ der Abgesang des Liedes:

Erhalt' mich nur in deiner Huld,
Sonst wie du willt, gieb mir Geduld,
Dein Will' der ist der beste.

Damit ist aber dieser Satz noch nicht beschlossen, denn es tritt hier die Oberstimme ein, wiederum begleitet wie die ihr vorangegangenen beiden Stimmen, und namentlich unterbrochen durch jene bedeutungsvollen Rufe des Hornes. Wir hören sie singen:

„Dein Wille zwar ist ein versiegelt Buch
Das Menschenweisheit nicht vernimmt,
Der Segen scheint uns oft ein Fluch,
Die Züchtigung ergrimmte Strafe,
Die Ruhe, so du in dem Todesschlafe
Uns einst bestimmt, ein Eingang zu der Hölle!
Doch macht dein Geist uns dieses Irrthums frei
Und zeigt, daß uns dein Wille heilsam sei!"
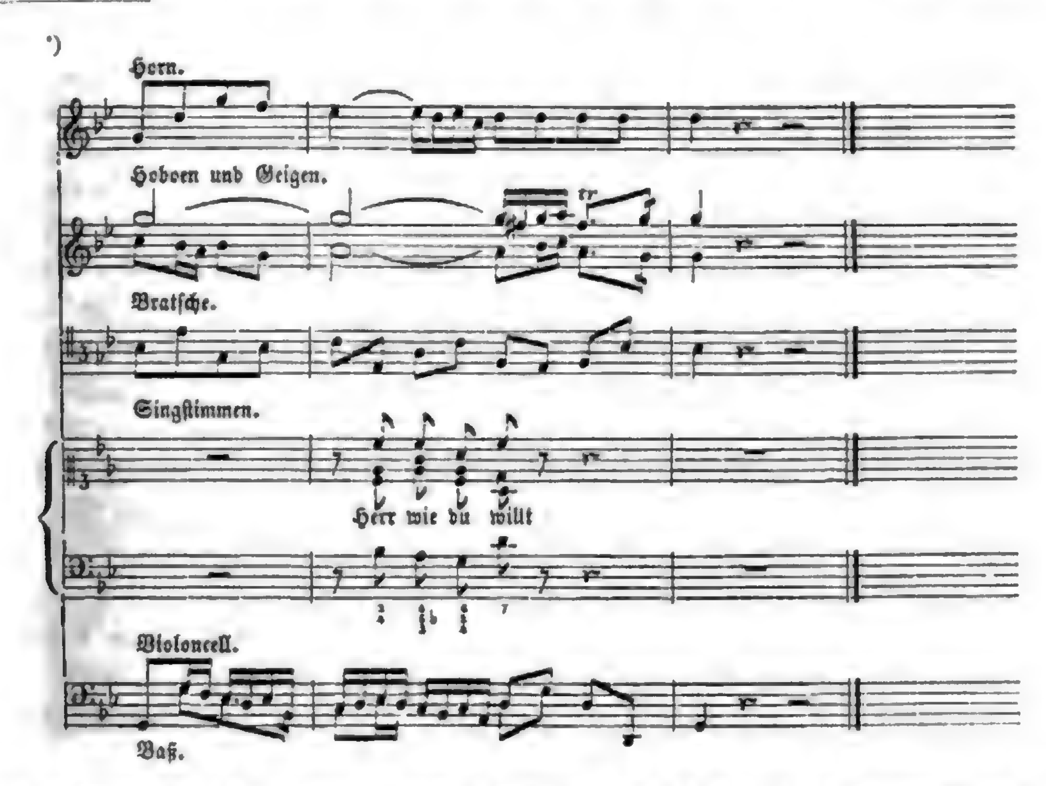
Hier tritt ein Nachspiel ein, ganz im Sinne des einleitenden Vorspiels, und wenn das Horn nunmehr mit seinem „Herr wie du willt" in dasselbe hineinruft, schließen, eben mit diesen Worten, Ton einfach gegen Ton gestellt, die Singstimmen sich an dasselbe. Gegen den Schluß aber ergreift das Horn eine selbständige melodische Wendung, und in diese rufen die Singstimmen hinein, das „Herr wie du willt" zum letzten Male hören lassend. Eine jede von ihnen erscheint in der angemessensten melodi-

schen Betonung, ihr Zusammentönen aber bildet auf jedem Tone des Basses einen herben Mißklang*); die Auflösung und der vollkommen beruhigende Schluß wird durch die begleitenden Instrumente gegeben. Der Gesang, für sich genommen, tönt uns entgegen wie gänzliche Hingebung in schwerem Leide, in dem Erwarten einer höheren, jeden Mißlaut sühnenden Harmonie von Oben; als der lange vorbereitete, vorangedeutete Schluß- und Gipfelpunkt des Ganzen. Ähnliches habe ich, so weit meine Kenntniß und Erinnerung reicht, bei keinem anderen Meister jener Zeit gefunden. Ich lasse dahingestellt seyn, ob Bach hier einen Theil des auf den Anfangschoral folgenden, ihm aufgegebenen Textes schon mit in denselben hineingezogen, ob er selber jene Recitative sich hinzugedichtet habe, wie ich es in früheren Fällen vermuthete. Finde nun das eine oder das andere statt, immer erkennen wir an diesem Beispiele, wie selbstschaffend er seinen Aufgaben gegenübergestanden habe.

Über den Rest dieser Cantate können wir uns kürzer fassen. Ihr zweiter Satz ist eine von einem Hoboe und der Grundstimme begleitete Tenorarie, wie deren viele in Bachs geistlichen Musiken vorkommen: „Ach senke doch den Geist der Freude den Herzen ein"; ihr dritter eine durch unbegleitetes Recitativ eingeleitete Arie des Basses unter Begleitung der Streichinstrumente: „Herr wie du willst! so preßt ihr Todesschmerzen die Seufzer aus dem Herzen, wenn mein Gebet nur vor dir gilt" ꝛc. Sie trägt das Gepräge vollster Ergebung, der Gesang geht dem eigensten Ausdrucke fast jedes einzelnen Wortes nach, die Begleitung ist durchaus bedeutsam und mahlerisch. Es bedarf keines näheren Eingehens auf diese Arie; Mosevius hat in seinem Werke über Bachs Cantaten (S. 10) nicht allein ausführlich über sie berichtet, sondern auch dessen Beilagen (Nr. 20 a. b.) einen großen Theil

---

*)



Die unter den Singbaß gesetzte Bezifferung geht nur die Singstimmen für sich an, nicht die Gesammtheit der Harmonie.

derselben mitgegeben, und wir dürfen uns auf ihn beziehen. Die 9te Strophe des Liedes: „Von Gott will ich nicht lassen":

Das ist des Vaters Wille,
Der uns geschaffen hat ꝛc.*)

beschließt das Ganze, mit der Melodie, deren Erfindung wir Johann Eccard beimessen zu können glauben.

Wir gehen nun über zu der Betrachtung derjenigen Cantaten Bachs, die, indem sie alle Strophen eines geistlichen Liedes unter Beibehaltung der Grundmelodie desselben behandeln, mit anderen, auf deren Inhalt bezüglichen Tonsätzen durchwoben sind. Daß einmal nur in solchen eingewobenen Sätzen Bach das Schriftwort dem Liedworte gegenübergestellt habe, ist bereits zuvor bemerkt, wir haben also hier allein an eingestreute gereimte Betrachtungen zu denken, die in näherem oder fernerem Zusammenhange stehen mit den Strophen, denen sie sich anschließen. Aus der großen Anzahl solcher Cantaten heben wir drei heraus, deren eine (Ein' feste Burg ist unser Gott) schon seit Jahren durch den Druck öffentlich bekannt gemacht ist, deren zweite (Wachet auf, ruft uns die Stimme) wir vollständig mittheilen, deren dritte aber uns den Übergang zu den Fest-Cantaten Bachs bahnen wird, zu deren Betrachtung wir sodann überzugehen gedenken, seine Passionsmusiken ebenfalls in deren Reihe mit aufnehmend.

Die erste der eben genannten drei Cantaten, die auf Luthers Heldenlied „Ein' feste Burg ist unser Gott" gegründete, gehört zu denen, in welchen die Kunst des Meisters am reichsten und glänzendsten erscheint. Wir setzen deshalb wohl mit Recht voraus, daß sie einer besonderen Veranlassung ihr Entstehen verdanke, und da bieten sich uns zwei Jubelfeste dar, an welche wir diese knüpfen können: die Feier des zweiten Säcularfestes der Reformation, und die Übergabe des Augsburgischen Bekenntnisses. Zu welchem von beiden er sie gesetzt habe, muß aber unentschieden bleiben; es mangeln uns darüber nähere Nachrichten, und nur daraus könnten wir schließen, daß es die frühere gewesen sei, weil in der ausführlichen Nachricht über die Feier des späteren Festes, die uns Sicul in seinen Leipziger Jahrbüchern giebt, wir dieser Cantate nicht gedacht finden. Aus innern Gründen ist darüber nicht zu urtheilen. Schon 1717 als Bach in Weimar sich befand, hatte er die Höhe seiner Kunst erreicht. In eben diesem Jahre wurde er von Volumier nach Dresden zu jenem Wettkampfe mit dem gefeierten Marchand eingeladen, der ihm heimlich das Feld räumte; er war damals gewiß eben so fähig als später, ein solches Werk zu schaffen.

Unsere Cantate beginnt ohne Instrumentalvorspiel, sofort mit dem Gesange. Die Geigen schließen sich an die Singstimmen; eine meist wesentliche, die Harmonie ergänzende Begleitung des Violoncells ertönt zu diesen; zwei im Einklange fortgehende Hoboen, der Grundbaß und die Orgel treten stellenweise, tief bedeutungsvoll, hinzu. Die erste Strophe des Liedes bildet die Aufgabe des ersten Satzes. Die Singstimmen entlehnen die Fäden ihres kunstreichen Gewebes den einzelnen Zeilen der Grundmelodie; von einem doppelten festen Gesange wird dasselbe umschlossen, der in den hellen Klängen der Hoboen, den in kräftiger Tiefe stützenden des Grundbasses, den nachdrücklich hallenden

*) S. Choralgesänge 191. Becker 23b. B.

der Orgel sich hören läßt, in der tieferen Doppeloctave nach vier Vierteln (einer semibrevis) streng nachgeahmt; nur die beiden Schlußtöne jeder Zeile werden ihrer Zeitdauer nach in der Grundstimme verdoppelt. Durch diese doppelte Verlängerung bildet sich am Schlusse beider gleichbetonten Stollen des Aufgesanges, so wie an dem des Ganzen eine Art Orgelpunkt. Bei einer so kunstreichen Anlage, die uns an die Werke der älteren Meister des 16ten Jahrhunderts erinnert bis hin zu Hans Leo Haßler, der in seinen „fugweis" gesetzten Kirchengesängen sich ähnliche Aufgaben stellte, herrscht dennoch sichtliches Streben nach Wortausdruck vor; so bei dem Orgelpunkt auf der vorletzten Zeile: „sein grausam' Rüstung ist" in den chromatisch auf und nieder steigenden Gängen. Um Vieles wird hier die Kunst jener älteren Meister überboten, die absichtlich auf den höchsten Gipfel getrieben erscheint, gewürzt durch die auf das Einzelne sinngemäß eingehende Richtung der Neueren.

In anderem Sinne wetteifert Bach mit der Kunst seiner Vorgänger bei der zweiten Strophe des Liedes: „mit unsrer Macht ist nichts gethan" rc. Ein zweistimmiger, lebhaft und kühn bewegter Instrumentalsatz, durch die im Einklange mit der Viole fortgehenden Geigen und den Baß ausgeführt, eröffnet diesen zweiten Satz als Vorspiel, und gesellt, nachdem der Gesang begonnen hat, sich diesem als Begleiter an schicklichem Orte. Die höchste und tiefste Stimme lassen sich, eine jede selbständig, hier vernehmen. Die Oberstimme trägt die 2te Strophe des Liedes vor zu dessen Melodie, die aber im Sinne jener älteren Orgelmeister des 16ten Jahrhunderts, und der später durch Julius Caccini in Italien ausgebildeten, von Prätorius auf Melodieen geistlicher Lieder übertragenen Sylbendehnungen im Gesange,*) „colorirt" ist; ihr schließt sich, noch mannichfacher, bunter verkräuselnd, das Hoboe an. Dazu ertönen nun in dem von der Grundmelodie unabhängigen, nicht minder reich verziertem Gesange der Baßstimme die Worte:

> Alles was von Gott geboren ist zum Siege auserkoren;
> Wer bei Christi Blutpanier in der Taufe Treu geschworen
> Siegt im Geiste für und für!

eine Bekräftigung dessen, was der damit verbundene Gesang der Oberstimme aussagt.

Nach der zweiten Strophe begegnet uns einer jener fremden, dem Liede eingeflochtenen, ermahnenden, betrachtenden Gesänge. Der Baß ermuntert in einem nur von der Grundstimme begleiteten Recitative, der großen Liebe des Erlösers zu gedenken, ihm treu anzuhangen, das Herz, Gottes Himmel auf Erden, nicht zur Wüste werden zu lassen, die Sünde mit Schmerz zu bereuen, daß Christi Geist sich der Seele fest verbinde; und diesem, zuletzt zu eigentlichem Gesange sich erhebenden Recitative folgt dann eine rührende, liebliche Arie des Sopran, nur von dem Basse begleitet:

> Komm in mein Herzens Haus, o Jesu mein Verlangen,
> Treib Welt und Satan aus, und laß dein Bild in mir erneuet prangen;
> Weg, schnöder Sünden Graus; komm in mein Herzens Haus! rc.

Mit der dritten Strophe des Liedes welche nun folgt, erscheint abermals eine neue Behandlung seiner Melodie. Diese wird jetzt von allen 4 Singstimmen im Einklange und Octaven vorgetragen, stark

*) S. Thl. II. Beispiel 99.

und kräftig, unverändert, ihre Versetzung in einen triplirten Takt (¹²/₈) ausgenommen, während ein feuriger, nur entfernt ihr anklingender, selbständiger Satz der 4 Geigeninstrumente dazu gehört wird, bald im Einklange, bald reicher voller Harmonie; ganz im Sinne der gesungenen Worte: „und wenn die Welt voll Teufel wär" ꝛc.

In Gegensatz damit wird eine, zwischen diese dritte Strophe, und die vierte des Liedes gestellte Ermahnung und Betrachtung eingeführt, wiederum ganz abweichend behandelt. Der Tenor beginnt in einem Recitative:

> So stehe denn bei Christi blutgefärbter Fahne,
> O Seele, fest, und glaube, daß dein Haupt
> Dich nicht verläßt ꝛc.

ein Recitativ, in welchem die (später vorkommenden) Worte „freudig" und „Heil" Gelegenheit geben zu langen Sylbendehnungen. Ihm folgt, betrachtend, ein Duett des Altes und Tenors; man könnte es ein Doppelduett nennen, da, in ähnlichem Verhältnisse zu einander wie diese beiden Singstimmen, auch zwei Instrumente — ein Oboè da caccia und eine Geige — einander meist strenge nachahmend, in Vorspiel und Begleitung neben sie gestellt sind. Wir hören rühmen:

> Wie seelig sind doch die, die Gott im Munde tragen,
> Doch seel'ger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!
> Es bleibet unbesiegt, und kann die Feinde schlagen,
> Und wird zuletzt gekrönt, wenn es der Tod erlegt.

Zu der letzten Zeile schweigen die Instrumente, wir vernehmen allein noch die beiden Singstimmen und den Grundbaß; in bitter klingenden chromatischen Tonverhältnissen (veranlaßt wohl durch „das Erlegtwerden von dem Tode") endet der Gesang, und das als Nachklang wiederkehrende Vorspiel rundet das Ganze ab. Am Schlusse der Cantate steht die vierte Strophe des Liedes, vierstimmig behandelt*) in der Art, wie Bach gewöhnlich seine Schlußchoräle zu fassen pflegt, so daß, meist in einer Stimme wenigstens, oft in deren zwei oder drei, zuweilen auch in allen, eine Sylbendehnung gehört wird; ein Hinübergleiten, statt eines entschiedenen, großartigen Fortschrittes, das hier vielleicht mehr auffällt als sonst, wo der kühne Gang der Melodie diesen letzten unbedingt zu gebieten scheint.

Mit unergründlich tiefer Kunst erscheint vor andern diese Cantate ausgestattet, sie ist offenbar unter vielen gleicher Art als Muster hingestellt. Was ältere Meister—die Ahnen, mit Mattheson zu reden — in kunstreich-mannichfacher Stimmenverflechtung erstrebt, sollte hier in höchster Vollendung erscheinen, durch die fortgeschrittene Kunst späterer Zeit völlig ausgestaltet; was die unbeholfene Zierlichkeit der „lieben Alten" eben jenes Kunstrichters verschnörkelnd zu leisten versucht, sollte in vollkommener, galantester Schmuckhaftigkeit als erreicht sich geltend machen; dazwischen aber sollten die modernen Formen des Recitativs, des Arioso, der Arie, des Duetts prangen, das Ganze als einen reichen Blumenkranz der verschiedenartigsten Formen darstellend. Und doch, halten wir gegen dieses mit so großer Vorliebe behandelte Werk jenes zuvor besprochene Motett: „Jesu meine Freude", so werden

---

*) S. Choralgesänge 273. Becker 20, C.

wir, einer so glänzenden Ausstattung ungeachtet, dennoch jene wohlthätige, gemeinsame Färbung vermissen, jene tiefe Andacht, die in dessen durch bloßen Gesang uns entgegengebrachten Sätzen uns entzückte, und die hier vor der Mannichfaltigkeit, dem Glanze, des Tonspieles wie der verschiedenartigen Satzformen, zurücktritt; ganz zu geschweigen des großartigen Gegensatzes zwischen Kirchenlied und Schriftspruch, den Grundlagen des evangelisch-musikalischen Gottesdienstes, ein Gegensatz, für den die gutgemeinte, fromme, gereimte Betrachtung nicht zu entschädigen vermag.

In der zweiten unserer Cantaten, über Lied und Melodie „Wachet auf, ruft uns die Stimme"*) findet eine innigere Beziehung statt zwischem dem Liede, und dem zwischen dessen Strophen Eingeschalteten, als in der vorigen; um wie viel reichere Kunst auch für jene aufgeboten seyn mag, so hat doch diese eine größere Abrundung und innere Übereinstimmung dadurch gewonnen. Sie ist für den letzten der Trinitatissonntage, den 27sten, am Schlusse des Kirchenjahres bestimmt, an welchem neben dem 5ten bis 11ten Verse des 5ten Capitels aus dem ersten Briefe des Apostels Paulus an die Thessalonicher, welche die geistliche Wachsamkeit empfehlen, zugleich die Gleichnißrede des Herrn verkündigt wird aus dem Evangelium des Matthäus (Cap. XXV, 1 — 13) von den klugen und thörichten Jungfrauen, die mit der Ermahnung des apostolischen Briefes in der genauesten Verbindung steht. Nun wissen wir, daß jenes Lied den Einzug der wachsamen und klugen Jungfrauen in die Herrlichkeit des Herrn, des himmlischen Bräutigams, zum Gegenstande hat; zwischen dessen drei Strophen hat aber der spätere Dichter, in glücklicher Wahl für das Werk des Tonkünstlers, Gespräche eingeflochten zwischen Christo und der Seele, seiner Braut, sich lehnend an die Bilder des Tagesevangeliums, und des hohen Liedes. So schließen sich Lied und Einschaltung lebendig aneinander, in dieser bietet sich uns Gestalt, Handlung, Gegenwärtiges, nicht bloße Betrachtung und Belehrung; und sind die modernen Formen des Recitativs und Duetts, in denen Jenes sich darstellt, wärmer und inniger gehalten, so ist dies auch in der Behandlung der Liedstrophen geschehen, ein harmonischer Ton schwebt über dem Ganzen und wenn wir jene Cantate über Luthers Heldenlied im Einzelnen vielleicht mehr bewundern, so wird diese, auf die wir jetzt näher eingehen, einen wohlthuendern Eindruck uns hinterlassen.

Majestätisch und feierlich ist das Vorspiel des ersten Satzes (Es dur, 3/4) der die Anfangsstrophe des Liedes behandelt. Drei Hoboen, das dritte tieferen Umfangs als die jetzt gebräuchlichen Instrumente dieser Art**), gesellen sich zu einem, den drei oberen Geigeninstrumenten gegenübergestelltem Chore von Bläsern, während der Baß zu dem einen wie dem andern die Grundstimme bildet. So, als ein Doppelchor, wirken beide einleitend zuerst, und dann begleitend durch diesen ganzen Satz stätig gegeneinander; bald in vollen, punktirten Zusammenklängen einander nachtönend, bald in aufwärts, seltener abwärts gewendeten Figuren mit einander wetteifernd, bald dem gegenüberstehenden Tonspiele lang gedehnte Klänge in Bindungen entgegenstellend. In den Schlußton der Einleitung klingt die bekannte schöne Singweise des Liedes hinein, der Oberstimme als fester Gesang zugetheilt; die drei tieferen führen ein von ihr unabhängiges, aber der Bedeutung der gesungenen Worte im Einzelnen, und mit Glück, nachgehendes Gewebe zu ihr aus, an dem vorzüglich zu rühmen ist, daß, obgleich die bei-

*) S. Beispiel 102.

**) Es ist in der Handschrift „taille" bezeichnet.

den Stollen des Aufgesanges gleich betont sind, der Wortausdruck in beiden doch gleich treffend erscheint. So schreitet dieser erste Satz daher in würdiger Pracht, erhaben durch die Erfindungen des Meisters, nicht durch geliehenen Glanz und Schmuck, in bescheidener, sinniger Ausstattung. Das ihm folgende Recitativ des Tenors leitet uns von der biblischen Gleichnißrede des Herrn hin zu dem hohen Liede. Der Sänger ruft die Töchter Zions auf, in den Bildern jenes uralten Liebesgesanges: der Bräutigam komme, auf den Hügeln erscheine er, einem Hirsche und jungen Rehe gleich, ihn zu empfangen möge Alles sich bereiten. An diesen Aufruf reiht sich der Empfang Christi durch die Seele in einem Duett zwischen Sopran und Baß (C moll, 6/8), nur von einer kleinen Geige (Violino piccolo) und der Grundstimme begleitet:

Seele. Wann kommst du mein Heil?
Christus. Ich komme, dein Theil!
S. Ich warte mit brennendem Öle!
S. Eröffne } den Saal zum himmlischen Mahl,
Chr. Ich öffne }
S. Komm, Jesu!
Chr. Ich komme, komm liebliche Seele!

Die Geige, in einem Vorspiele den folgenden Gesang andeutend, läßt darin die leicht hingaukelnden Wendungen hören, mit denen sie ihn später umgiebt; daß dieser aus raschem Eingreifen der einen Stimme in die andere, fragend und erwiedernd, dann wieder zartem Aneinanderschmiegen beider sich bilden werde, ahnen wir schon aus den oben mitgetheilten Worten die ihm zu Grunde liegen; beides giebt ihm eine Beweglichkeit und Anmuth, die seine Länge nicht als ermüdend empfinden läßt.

Jetzt vernehmen wir die 2te Strophe des Liedes: „Zion hört die Wächter singen, das Herz thut ihr vor Freuden springen ꝛc.“ Die Melodie ist dem Tenor anvertraut, in ihrer ursprünglichen, bis auf wenige bescheidene Verzierungen unveränderten Gestalt. Wir würden nicht erwarten sie zu vernehmen, da ihr, zweistimmig, von den Geigen und dem Basse ausgeführt, ein von ihr völlig unabhängiges Vorspiel vorangeht, das auch später, nachdem sie mitten in dessen Fortgang zu unserer Überraschung eingetreten ist, bis zum Schlusse selbständig hinschreitet. Es lautet gleich einem sanft-ernstem Hochzeitreigen, lieblich und doch würdig, und erscheint in seinen Hauptwendungen bereits vorgedeutet durch das wetteifernde Tonspiel des ersten Hoboe und der Geige, das dem beginnenden Satze des Ganzen voranklingt und ihn begleitet. Auf eigenthümlich anmuthende Weise hebt sich die Melodie hervor gegen diesen bedeutsamen Hintergrund, dem vorangegangenen Duette sowohl als dem einleitenden Gesange angeschlossen in erfreulicher Übereinstimmung des über sie verbreiteten Tones.*) Das nun folgende Recitativ des Basses leitet ein zu einem zweiten Duett des himmlischen Bräutigams und der Seele, das, wie in dem ersten die tiefe Sehnsucht nach Vereinigung ausgedrückt war, nun die Seeligkeit voller Befriedigung athmet. In beiden vernehmen wir wiederum Worte und Bilder des hohen Liedes. Der Bräutigam heißt die erwählte Braut eingehen, er will sie gleich einem Siegel

*) Als Orgeltrio ist dieser Satz zu Anfang des ersten Heftes der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Orgel-Vorspiele Bachs abgedruckt.

auf seine Brust setzen, ihre Thränen trocknen, Angst und Schmerz ihr vergüten, sie soll auf seiner Linken ruhen, seine Rechte soll sie herzen; dann singen beide

> Mein Freund ist mein, und ich bin sein
> Die Liebe soll nichts scheiden;
> Ich will mit dir } in Himmels-Rosen weiden,
> Du sollst mit mir }
> Da Freude die Fülle, da Wonne wird seyn!

Als Begleiter tritt hier das Hoboe an die Stelle der kleinen Geige, aber in ganz gleichem Sinne voranklingend und begleitend; wenn wir aber in diesem innig und warm gehaltenen Doppelgesange eben wie in jenem früheren, lebendig eingreifendes Gespräch und zärtliches Anschmiegen der Stimmen wiederfinden, so hat dieses letzte, seiner Bestimmung gemäß, hier das Übergewicht. An ihn reiht sich die letzte Strophe des Liedes: „Gloria sei dir gesungen"*) vierstimmig, ohne selbständige Begleitung der Instrumente; einer von den würdigst behandelten Choralsätzen Bachs. Im Ganzen der Anlage, wie im Einzelnen der Ausführung, ist diese Choral-Cantate ohne Zweifel eine der vollendetsten des großen Meisters. In wie fern aber der lebhafte Ausdruck inniger Zärtlichkeit, der ihr als Kunstwerk zu nicht geringem Schmucke gereicht, und den Ton des hohen Liedes auf überraschende Weise trifft, für kirchliche Erbauung geeignet sei? wird wohl von Beantwortung der Frage abhängen, ob man jenen Theil der heil. Schrift dafür im Allgemeinen als dienlich erachten könne? Ohne darüber entscheiden zu wollen, verweisen wir auf das Wort eines würdigen Gottesgelehrten,**) mit dem derselbe, mehr als hundert Jahre zuvor, Melchior Franks Tonsätze über einzelne Bruchstücke des hohen Liedes eingeleitet hatte; Tonsätze, die demselben mittelbar durch geistliche Liederdichtung und so durch den Gemeinegesang, vielleicht zuerst größeren Eingang bereitet hatten in die evangelische Kirche.

Bachs Cantate über Luthers Schrift- und Sterbelied: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" gehört dem Fest der Reinigung Mariä an, wir hätten sie daher in dem Kreise seiner Festcantaten näher zu betrachten gehabt. Sie gründet sich indeß wesentlich auf ein geistliches Lied und dessen Melodie, jenes ist durchgängig als Sterbelied betrachtet, und das Fest und seine geschichtliche Veranlassung wird in den zwischen seine Strophen eingewobenen Gesängen nirgend erwähnt, wir müßten denn die Betrachtungen welche sie enthalten, dem Greise Simeon in den Mund legen. Sie findet daher angemessener hier ihre Stelle, und bahnt uns nur, wie zuvor angedeutet worden, den Weg zu den Festcantaten, zu denen wir nach ihrer Betrachtung übergehen.

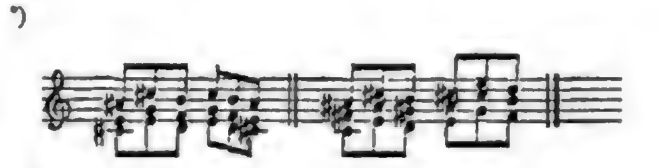
Begleitet ist diese Cantate um etwas reicher als die beiden zuvor besprochenen; außer den 4 Bogeninstrumenten gesellen sich dem Gesange zwei Flöten und zwei Oboi d'amore (die einen und andern im Einklange fortschreitend) so daß neben dem Gesange eine dreifache Tonfarbe einhergeht. Der erste Satz, durch die Anfangsstrophe des Liedes gebildet, bewegt sich in $^{12}/_{8}$-Takt: die Melodie ist um einen Ton höher gesetzt als der gewöhnliche Umfang des Dorischen, dem sie angehört, in E mit der kleinen Terz, statt in D. Die der gewählten Taktart, die sich nach geradem Maaße theilt, aber

*) S. Choralgesänge 179, Becker 137.
**) S. Th. II, Seite 55.

nach dreitheiligem gliedert, eigenthümliche Triolenbewegung und ihr trochäischer Fortschritt sind auch diesem Satze eigen; bald in der einen, bald in dem andern erscheinen Gesang, Geiger und Bläser, einander entgegengesetzt, doch so, daß in dem einen oder bei den andern die Triolenbewegung allezeit vernommen wird, sich also durch das Ganze hinzieht. Bald durchkreuzen die Triolen einander, durch ihre eigenthümliche Tonfarbe unterschieden, bald gehen sie in gleicher Bewegung fort, und alsdann zuweilen im Einklange, häufiger in Sextengängen, getheilt durch Terzen- und Quartenfortschreitungen, welche Tonverhältnisse bald in der Tiefe, bald der Höhe des durch sie getheilten Umfanges der Sechste sich zeigen*); Gänge, wie sie Bach besonders geliebt zu haben scheint. In dieser Art schreitet ein Vorspiel dem Gesange vorauf, der mit der Singweise des Liedes beginnt, die als fester Gesang der Oberstimme zugetheilt ist, und ganz unverändert erscheint, unberührt selbst durch die Taktart, die nur auf die weitere Gliederung ihrer einzelnen Schritte durch das Tongewebe der 3 tieferen Stimmen einigen Einfluß übt, nicht aber auf die Verhältnisse der Zeitdauer jener Schritte unter sich. Dieses Tongewebe, theils in Triolen, theils trochäisch fortschreitend, geht selbständig einher neben der Melodie, ohne aus ihr unmittelbar geschöpft zu seyn, weniger glücklich im Streben nach dem Ausdrucke der Worte, dem jene theils wiegende, theils rollende Fortbewegung hier nicht günstig ist, wo es gilt, völlige, demüthige Ergebung darzustellen; sie lehnt sich, wie es scheint, von den Worten „Fried und Freud" der ersten Zeile,**) mehr an das letzte, als das ihm voranstehende, schlägt also, weil an einem Einzelnen haftend, den richtigen Ton für das Ganze nicht an, so gleichmäßig und stätig der angeschlagene auch festgehalten wird. Mit der vierten Zeile, „sanft und stille" hört dieser Fortschritt erst auf in den tieferen Singstimmen, ein sanftes Verschweben derselben leitet ihr ernstes Miteinandergehen

---

*)



**)

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin
In Gottes Wille,
Getrost ist mir mein Herz und Sinn
Sanft und stille,
Wie Gott mir verheißen hat,
Der Tod ist mein Schlaf worden.
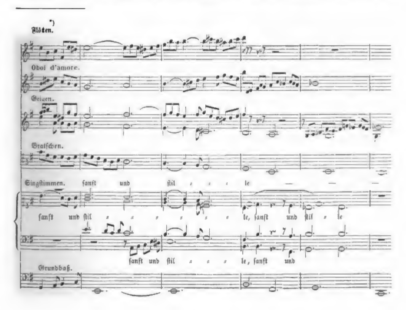
ein, während die begleitenden Instrumente jenes Wiegen und Rollen dennoch ohne Unterbrechung festhalten*). Ganz ähnlich verhält es sich mit der Schlußzeile: „Der Tod ist mein Schlaf worden", nur daß hier das gleichmäßig gehaltene Fortschreiten der Singstimmen sofort eintritt, und erst gegen das Ende hin leise Züge der früheren Bewegung wieder erscheinen. Das einleitende Vorspiel wiederholt sich ohne Veränderung am Schlusse dieses Satzes, der, bei aller eigenthümlichen Fassung, doch lebhaft an den ersten Chor von Bachs Passion nach dem Matthäus erinnert. Die Zwischenspiele hinter den einzelnen Melodiezeilen, bis zur dritten von nur drei Takten, dehnen sich dann auf das Doppelte aus und sind der Einleitung gleich gebildet.

Die dem ersten Satze folgende Arie für eine Altstimme (3/4, H moll), von zwei Geigen und dem Basse begleitet:

Ich will auch mit gebrochnen Augen
Nach dir, mein treuer Heiland sehn ꝛc.,

giebt uns zu keiner besonderen Bemerkung Anlaß. An sie schließt sich ein begleitetes Recitativ des Basses, unterbrochen und begleitet durch eine in mannichfacher Tonhöhe unverändert beibehaltene Fi-

*)



gur der drei oberen Geigeninstrumente*), die in den Grenzen ihres Tonumfanges eine bald durch die Quarte, bald die Terz getheilte Sechste darstellen. Dieses Recitativ ist eines von denen wie wir sie bereits früher besprachen, das mit Betrachtungen über den Inhalt des Liedes auftretend, dazwischen die einzelnen Zeilen einer Strophe desselben, auf dessen Melodie vorgetragen, einflicht. Diese erscheint zwar verziert, doch mäßig, ohne daß die eben beschriebene Art der Begleitung bei ihrem Eintritte sich änderte; nur ihre Schlußzeile macht eine Ausnahme; auf die erste Sylbe ihres letzten Wortes „Sterben" erscheint ein langes Melisma, die bisherige Begleitung macht einer vierstimmigen, gebundenen Platz, und die auf solche Weise eingeführte zweite Liedstrophe endet mit einer auf das Wort abermals besondern Nachdruck legenden Behandlung. Wie der Text sich demnach gestaltet, halte ich nicht für überflüssig, hier noch mitzutheilen:

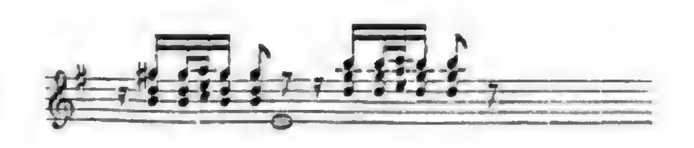
O Wunder! daß mein Herz vor der dem Fleisch verhaßten Gruft,
Und gar des Todes Schmerz sich nicht entsetzt!
Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
Der treue Heiland,
Der auf dem Sterbebette schon
Mit Himmels Süßigkeit den Geist ergötzet;
Den du mich, Herr, hast sehen la'n,
Da in erfüllter Zeit, im Glaubensarm
Das Heil das Herz umfinge;
Und machst bekannt
Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller Dinge,
Daß er sei das Leben und Heil,
Der Menschen Trost und Theil,
Ihr Retter vom Verderben,
In Noth und auch im Sterben.

Von zwei Geigen und dem Baß begleitet folgt nun diesem Recitative ein Duett des Tenor und Basses (G dur, 4/4), im Gesange wie in der Begleitung reich figurirt, mit einzelnen kanonischen Nachahmungen in beiden; von zwei Theilen, deren erster nach dem zweiten wiederholt wird. Die Worte:

Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden,
Es schallet fort und fort ein höchst erwünscht Versöhnungswort ꝛc.,

geben Gelegenheit zu lebhaftem Ausdrucke und raschem Fortschritte, ohne daß sonst dieser Satz vor anderen des Meisters sich auszeichnete; und nach seinem Aufhören und einem unmittelbar ihm angereihten kurzen Recitative des Altes, schließen die letzten beiden Strophen des Liedes: „Den hast du

*)



Allen vorgestellt rc." und „Er ist das Heil und seelig Licht" rc. in vierstimmigem Choralsatze nach Bachs Art das Ganze; ein Satz, der bei Herausgabe der Choralgesänge des Meisters nicht in dieselben mit aufgenommen ist.

Was wir in allgemeiner Betrachtung und Zusammenstellung über die besprochenen, auf Melodieen geistlicher Lieder wesentlich gegründeten Cantaten Bachs noch zu sagen hätten, behalten wir einer am Schlusse dieser ihm gewidmeten Blätter zu gebenden Übersicht auf, und werden dort Gelegenheit nehmen, auch anderer, ähnlicher Cantaten ergänzend und erläuternd zu gedenken, deren ausführliche Besprechung hier weder thunlich noch nöthig war. Wenden wir uns demnach sofort zu seinen Festcantaten, einen Kreis derselben uns vorüberführend, so beobachten wir dabei auch hier, wie früher bei ähnlichen Veranlassungen, nicht sowohl die Ordnung des Kirchenjahres, als die geschichtliche Folge der dem irdischen Leben des Herrn vorangehenden, dasselbe bildenden, ihm nachfolgenden Ereignisse, indem wir mit der Verkündigung beginnen und mit dem Pfingstfeste schließen.

Für Mariä Verkündigung habe ich nur eine Cantate Bachs auffinden können, die mit der ersten Strophe des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" anhebende; denn die zweite von Mosevius genannte: „Himmelskönig, sei willkommen", erscheint unzweifelhaft für den Palmsonntag bestimmt, dem Inhalte ihres Gedichtes zufolge, worin wiederholt auf das bevorstehende Leiden des Herrn hingedeutet wird, wie denn auch das einzige Kirchenlied, das sie enthält, ein Passionslied ist. Bedeutungsvoll ist in der genannten, dem Feste der Verkündigung geweihten, die Wahl des anhebenden Liedes, das den Herrn preist als den aufgehenden Morgenstern, und diese Bedeutung hat unser edler Meister auch lebhaft empfunden, wie seine Behandlung der aus dem Volksgesange stammenden Singweise jenes Liedes zeigt. Er beginnt sie mit einem Vorspiele*), worin er dreierlei Instrumentenpaare wetteifernd gegenüberstellt, ein jedes von eigenthümlicher Tonfarbe. Zwei Hörner, zwei Oboi da caccia (im Altschlüssel gesetzt, im Umfange unserer Bassethörner) und zwei Sologeigen

*)

Hörner.

Hoboen.

Sologeigen. 2 do — a due

Geigen.

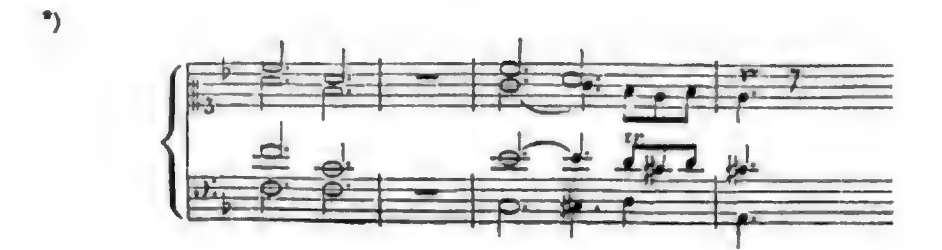
Baß.

ergehen sich über der Grundlage, welche die gewöhnlichen vier Bogeninstrumente ihnen unterbreiten. Die zweite Sologeige beginnt mit einer, der Melodie des Liedes, wenn auch nur fern, anklingenden Wendung; fröhlich, in hellen Tönen, jubeln Hörner und Hoboen hinein, geweckt durch diesen Anklang, während die Sologeigen in leichtem Tonspiele eine gaukelnde Figur ergreifen, die sie in der Folge nur dann und wann mit melodischem Eingreifen in die Töne des Hörner- und Hoboenpaars vertauschen. Eine eigenthümliche Frische, ein warmer Frühlingshauch weht in diesem Vorspiele; ernster kündigt der Eintritt des Gesanges sich an, dem aber dennoch in der Begleitung, bald leiser, bald lauter, der Jubelton nicht fremd bleibt. Der Sopran, dem die Grundmelodie zugetheilt ist, hebt allein an, erst mit deren zweitem Tone gesellen sich ihm die übrigen Stimmen und flechten zu seinen langgehaltenen Tönen ein Gewebe über eine melodische Wendung, derjenigen ähnlich, mit der das Vorspiel begann. Bald nach dem Eintritte des Gesanges gesellt sich das erste Horn der Grundmelodie, das zweite schließt sich ihm zu zweistimmiger Harmonie an, und in den hellen Klängen beider tritt sie aus dem regen Spiele der Begleitung und des Gesanges eindringlich hervor. Der Vortrag dieses letzten muß durchweg das Gepräge der Heiterkeit und Leichtigkeit tragen, so wie der Selbständigkeit jeder Stimme; nach des Meisters Absicht, die sich hier wie in vielen seiner Werke kundgiebt, soll keine der andern in engerem Anschmiegen verschmelzen, auf den Harmonieen, die in ihrem gegenseitigen Durchkreuzen auftauchen, soll kein Nachdruck ruhen, sie sollen eben nur flüchtig aufleuchten wie Meereswellen im Dunkeln. Die zweite Zeile des Aufgesanges — und eben so die fünfte bei gleicher Betonung beider Stollen desselben — bringt uns eine neue Art der Behandlung entgegen. Die Oberstimme schweigt; der eintretende Gesang beschränkt sich auf die drei tieferen Stimmen, welche die zuerst in dem Tenor, dann dem Alte erscheinende Melodiezeile umsingen, der statt des Hornes nun die Hoboen sich anschließen. So bildet sich ein längeres Zwischenspiel, dem auch die Singstimmen gesellt sind, und nach dessen Ende erst die frühere Behandlungsweise zurückkehrt, wo denn auch die Hörner wieder in ihr anfängliches Verhältniß zu der Grundweise treten. Lange ergehen sich die Instrumente in ihrem zuvor beschriebenen Spiele nach Endigung des Aufgesanges, ehe sie dem Abgesange Raum gewähren; nur die erste der beiden kurzen Zeilen desselben, „Lieblich", läßt der eintretende Gesang in einfacher Harmonie, Ton gegen Ton, vernehmen; schon die zweite, „Freundlich", deutet bei ihrem Ausgange*) auf ein Spiel, das die Wiederkehr des früheren ahnen läßt, wie es denn nun auch beginnt und in gleichem Sinne als zuvor fortdauert. Daß bei ihm, wie bei vielen der zuvor besprochenen gleichartigen Behandlungen geistlicher Lieder, in den Mittelstimmen das Bestreben hervortritt nach kräftigem Ausdrucke des Wortes, sei hier wiederholt angedeutet.

Die übrigen Sätze dieser Cantate erheischen nur ein kürzeres Verweilen. Dem ersten, mit

---

*)



besonderer Liebe und Sorgfalt ausgestalteten folgt ein kurzes, nur baßbegleitetes Recitativ des Tenor, dessen Worte Freude ausdrücken über die Verkündigung des so lange schon den Vätern verheißenen, von ihnen ersehnten Heilandes; an dasselbe schließt sich eine, nur von einem Hoboe und dem Basse begleitete Arie des Sopran, nach Art vieler dergleichen, die wir in Bachs Cantaten besitzen: „Erfüllet ihr himmlischen, göttlichen Flammen, die nach euch verlangende gläubige Brust" ꝛc. Auf ähnliche Weise leitet ein Recitativ des Basses eine ihm folgende Arie des Tenor ein, reicher begleitet als die eben erwähnte, denn hier sind beide Sologeigen, begleitend und gegenwirkend, wesentlich beschäftigt, auf Grundlage der vier gewöhnlichen Bogeninstrumente. In der einen wie der andern dieser Arien ist der Ton des Lobgesanges angestimmt, dem Inhalte des Gedichtes gemäß; die Worte der früheren Arie vernahmen wir bereits, bei der späteren lauten sie: „Unser Mund und unsere Saiten sollen dir für und für Dank und Opfer zubereiten". Diese Arie (3/8, F dur) trägt ganz den damals beliebten Zuschnitt der Opernarien von zwei Theilen, deren erster sich (hier unverkürzt) wiederholt, und nur an der sorgfältigern Arbeit können wir unseren Meister in ihr erkennen. Den Beschluß der Cantate macht die siebente Strophe des sie beginnenden Liedes:

Wie bin ich doch so herzlich froh,
Daß mein Schatz ist das A und O,
Der Anfang und das Ende ꝛc.

Der Satz ist vierstimmig, die Instrumente schließen sich ihm an; in die Sammlung der Choralgesänge ist er nicht aufgenommen. Der erste Satz unserer Cantate zeigte uns drei Instrumentenpaare verschiedener Tonfarbe mit- und gegeneinander wirkend; die folgenden hat der Meister durch einzelne derselben geschmückt. Zu der ersten seiner Arien läßt er ein Hoboe ertönen, zwei Sologeigen zu der zweiten; bei diesem Schlußchorale lehnen sich alle Instrumente an den Gesang, mit Ausnahme des zweiten Hornes, das sich hier besonders geltend machen soll. Denn nur dieses tritt hier selbständig heraus in wesentlichen, festlich hervorklingenden melodischen Gängen, durch sie dasjenige ergänzend, was in der Harmonie des Gesanges absichtlich weniger volltönend gehalten ist.

Unter den Cantaten für das Fest der Heimsuchung Mariä wählen wir diejenige, die den Lobgesang der heil. Jungfrau sich zur Aufgabe gestellt hat, als die bedeutendste; aber auch deshalb, weil ihr die kirchliche Intonation dieses Lobgesanges (der neunte oder Pilgerton) zu Grunde liegt, wodurch eine eigenthümliche Art der Behandlung bedingt wird. Begleitet wird sie, außer den vier Bogeninstrumenten, durch zwei Hoboen und die Trompete, die dem zunächst in der Oberstimme erscheinenden festen Gesange sich anschließt und so dessen Eintritt mit Nachdruck verkündigt. Der Lobgesang ertönt zuerst mit Worten der heil. Schrift, des 46—48sten Verses im 1sten Kapitel von Lucas' Evangelium. Mit diesen schließt der erste vierstimmige Satz. Eine ihm ohne einleitendes Recitativ folgende, gleich ihm von allen Instrumenten, mit Ausschluß der Trompete, begleitete Arie des Soprans (4/4, B dur) umfaßt den 49sten Vers in gereimter Umschreibung:

Herr, der du stark und mächtig bist,
Gott, dessen Name heilig ist,
Wie wunderbar sind deine Werke!

Du siehest mich Elenden an,
Du hast so viel an mir gethan,
Daß ich nicht Alles zähl' und merke!
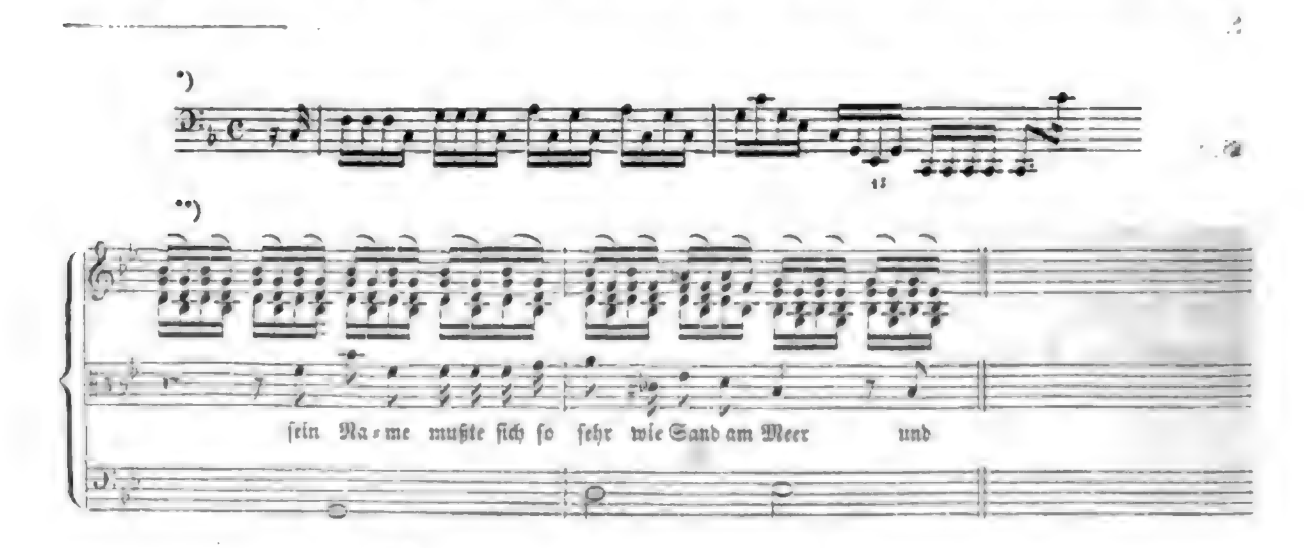
Der Tenor trägt nun in gleichartiger Umschreibung den 50sten und 51sten Vers in recitirendem Gesange vor; auf dem letzten Worte des Schlußsatzes:

Will seine Hand wie Spreu zerstreu'n,

verweilt er mit einer langen Sylbendehnung in rollenden Sechzehntheilen. Mit einer Arie schließt sich ihm der Baß an, nur von der, eine lebhafte Figur*) selbständig durchführenden Grundstimme begleitet, und die Reime über den 52sten und 53sten Vers ausdehnend; erst mit dem 54sten: „Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf" ꝛc. kehrt das Schriftwort und mit ihm auch die kirchliche Intonation wieder, in einem Duette zwischen dem Alt und Tenor, von der wesentlich und melodisch mitwirkenden, durch ein Vorspiel diesen Satz beginnenden und ihn mit einem ganz übereinstimmenden Nachspiele schließenden Grundstimme begleitet. Die beiden Hoboen und die Trompete führen dazu die Intonation als festen Gesang aus. Der letzte (55ste) Vers wird wieder umschrieben in einem Recitative des Tenor, das in seiner ersten Hälfte nur von dem Basse begleitet wird, wogegen mit der Verheißung an Abrahams Saamen die Geigeninstrumente hinzutreten, und die in Sechzehntheile gebrochene Grundharmonie bis zum Ende des Gesanges zu ihm ausführen**). Der letzte Satz der Cantate bringt uns die Intonation einfach vierstimmig für die Singstimmen und Instrumente; die zweite Geige schließt sich dem Alt, die Viola dem Tenor an; die Trompete, beide Hoboen und die erste Geige verstärken den festen Gesang, der mit der herkömmlichen Doxologie ertönt: „Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohne, und dem heiligen Geiste; wie es war im Anfang, itzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen". Unverändert erscheint dieser Satz in der älteren Ausgabe der Choralgesänge (1787, Th. IV. Nr. 357); mit einigen Abweichungen, deren Quelle ich nicht anzugeben weiß, in der neuesten Beckerschen (Nr. 95).

Überblicken wir diese, in flüchtigen Zügen beschriebene Anlage, so bemerken wir sofort, daß mit dem Schriftworte die strenger kirchlich gehaltenen Sätze erscheinen, mit den Umschreibungen die in

———



modernen Formen einhergehenden. Unter jenen ist zumal der anhebende (über V. 46—48) von großer Erhabenheit und Würde. Mächtig tönt in ihm zuerst die alte Kirchenweise hervor, über die lebendig bewegten, mannichfach verflochtenen tieferen Stimmen in der höchsten vorherrschend, an die hellen Klänge der Trompete gelehnt; die Seele erhebet den Herrn, der Geist freuet sich Gottes, seines Heilandes. Als es nun weiter heißt: „denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen", da verbirgt sie sich, in anderen Tonumfang übertragen, unter die übrigen in die zweite Stimme, nicht länger herrschend vernommen vor und über allen andern, sondern in dem Gegensatze ihres ernsten, feierlichen Fortschrittes zu dem regen Spiele der übrigen, in den Harmonieen, die durch Andringen jenes Spieles gegen sie, wie der Wellen gegen einen Felsen, wechselnd hervortauchen, mehr empfunden als gehört. Allein sie schweigt lange vor dem Schlusse des Satzes, und nun tritt jenes Wechselspiel in allen vier Stimmen mit größerer Fülle, in selbständiger Harmonie hervor, als alleiniger Kern dieses Theiles des Ganzen, bedeutsam die Worte verklärend: „siehe, von nun an werden mich seelig preisen alle Kindeskind". Die Lebendigkeit der Bewegung, das Gepräge des Aufstrebenden, pflanzt sich dann noch fort durch die folgende Arie des Soprans, und klingt auch durch die zweite, dem Basse zugetheilte hin, deren Kraft aber mehr in den eigenthümlichen, melodischen Wendungen des Spieles und Gesanges liegt, als in der Fülle der Harmonie. In dem Duett über Vers 54 werden wir, wie der Meister die heiligen Worte gesungen hat, lebendig erinnert an die ihnen anklingenden des Propheten: „Es bricht mir mein Herz gegen ihn (Ephraim), daß ich mich sein erbarme"*). Eben diesen Ton hat Bach hier angeschlagen, und über dessen Wärme verbreitet die ruhige Würde des festen Gesanges in den feierlich-hellen Tönen der Trompete, den melodischen des Hoboe, einen wahrhaft heiligen Frieden**). Hier, an seiner Stelle, erkennen wir diesen herrlichen Satz erst in seiner rechten Bedeutung; finden wir ihn abgedruckt unter Bachs Choralvorspielen mit der Überschrift: „Meine Seele erhebet den Herrn", so kann uns zwar seine Schönheit immer nicht entgehen, uns befremden nur jene Worte, für die wir eine ihnen gemäßere, wenn nicht Betonung, doch Deutung durch Töne in einem mit ihnen bezeichneten Orgelsatze erwartet hätten. In dem Zusammenhange aber, wie hier, in dreifacher Fassung, die alte Gesangsformel des frühesten Lobgesanges im neuen Testamente erscheint, am Eingange, in der Mitte, am Schlusse der Cantate, hätte der edle Meister sie nicht sinniger, nicht erhebender durch seine Töne verklären können.

Wir gehen nun, unserem Vorsatze wegen der Folge unserer Betrachtungen gemäß, zu den Weihnachts-Cantaten unseres Meisters über, wobei wir die dem Feste der Geburt des Herrn vorangehende Rüstzeit (Advent) und den Zeitraum bis zu der Feier seiner Erscheinung (Epiphania, Dreikönigsfest) als ein großes Ganze zusammenfassen. Eine mir vorliegende Cantate auf den ersten Adventsonntag, beginnend mit einem Satze über die aus römischem Kirchengesange stammende alte Melodie des Liedes: „Nun komm, der Heiden Heiland" (Veni redemptor gentium) gehört zu Bachs älteren kirchlichen Werken; sie trägt die Jahrzahl 1714, fällt also in die Zeit, wo er die Stelle des Hoforganisten zu Weimar bekleidete. In eben diesem Jahre war Zachau in Halle gestorben, um dessen Stelle sich zu bewerben auch Bach aufgefordert war, sie jedoch später nicht annahm. Es ist

*) Jeremias XXXI, 20.
**) S. Beispiel 103.

sehr wahrscheinlich, daß er auf der Rückreise von da in Leipzig verweilte, und dort am ersten Adventsonntage mit dieser Cantate auftrat. Sie liegt in seiner Handschrift vor mir, und auf der Rückseite ihres Titelblattes findet sich, ebenfalls von seiner Hand, eine Bemerkung, überschrieben: „Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am ersten Advent-Sonntage frühe", die er ohne Zweifel sich vorher niederschrieb, um mit seinem Orgelspiele, und bei der Leitung seiner Musik, sich danach zu richten, und die schon deshalb von Wichtigkeit ist, weil sie uns, mindestens in allgemeinen Zügen, ein Bild von der Einrichtung des Gottesdienstes in damaliger Zeit gewährt*), worauf wir später zurückkommen.

Diese Cantate zeichnet sich aus durch eine Behandlung der Melodie der beginnenden Liedstrophe, wie wir sie später bei Bach nicht wiederfinden. Der Satz über dieselbe beginnt mit einer figurirten Einleitung der Instrumente; wir hören sodann die erste Lied- und Melodiezeile nach einander von jeder einzelnen Stimme zu einer solchen Begleitung vorgetragen, und nun erst vereinen diese sich insgesammt zu vollem, vierstimmigem Gesange der zweiten. Darauf verändert sich die Taktart, der bisher vorwaltende 3/4-Takt geht über in 4/4, und in der dadurch bedingten Gestalt wird die dritte Melodiezeile in einem fugirten Satze durchgeführt. Nach dessen Beendigung kehrt der frühere Takt wieder, und, zu dem anfänglichen Instrumentalsatze, ertönt die letzte Zeile. Diese Fassung des Chorals weicht bedeutend ab von derjenigen, die Bach, in seiner späteren Zeit mindestens, sich zum Gesetz machte, von der Stätigkeit des Styls nämlich, wovon er nur wegen wesentlicher künstlerischer Rücksicht abging, und dann stets zu erhöhter Bedeutung seines Werkes. Eine solche Rücksicht ist hier nicht vorhanden, es ist also wohl kaum mehr beabsichtigt, als ein Spiel mit wechselnden Formen.

Ein ähnliches Spiel, doch nicht ohne Bedeutung, begegnet uns am Schlusse des Ganzen. Christus wird eingeführt mit den Worten der Offenbarung: (III, 20) „Siehe, ich stehe vor der Thür, und klopfe an;" wir vernehmen dieselben in gesangähnlicher Rede (Arioso) des Basses, wozu die Geigen mit gekneipten Saiten die Takttheile anschlagen. Nach diesen Worten fällt der Sopran ein, mit einer durch das Violoncell begleiteten Arie von zwei Theilen, die durch verschiedene Taktart ausgezeichnet sind (3/4, 4/4) und deren erster wiederholt wird. Sie bildet die Antwort der Seele auf die vorhergegangene Rede des Erlösers:

I. Öffne dich mein ganzes Herze, Jesus kömmt und ziehet ein.
II. Bin ich gleich nur Staub und Erde, will er mich doch nicht verschmähen,
Seine Lust an mir zu sehen,
Daß ich seine Wohnung werde, o wie seelig werd' ich seyn.

An diese Arie schließt sich unmittelbar der Abgesang der letzten Strophe des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern":

*) Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent-Sonntag frühe: 1. Präludiret. 2. Motetta. 3. Praeludiret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird. 4. Intoniret vor dem Altar. 5. Epistola verlesen. 6. Wird die Litaney gesungen. 7. Praelud. auf den Choral. 8. Evangelium verlesen. 9. Praeludium auf die Haupt-Music. 10. Der Glaube gesungen. 11. Die Predigt. 12. Nach der Predigt wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen. 13. Vers. Institutionis. 14. Praelud. auf die Music. Und nach selbiger Wechselsweise praelud. und Choräle gesungen, bis die Communion zu Ende, et sic porro.

Amen, amen,
Komm du schöne Freudenkrone rc.

dessen Singweise als fester Gesang in der Oberstimme liegt, während die tieferen in lebhaften Nachahmungen sich ergehen, die im Einklange fortgehenden Geigen aber mit reich figurirter Begleitung sich dazu vernehmen lassen.

Eine zweite Cantate, nicht minder dem ersten Advent-Sonntage bestimmt, hebt an mit einem frei gearbeiteten Chore: „Schwingt freudig euch empor." Zu großem Theile ist sie Umarbeitung einer Musik für eine nicht kirchliche Veranlassung, den Geburtstag eines Schullehrers, und nicht ohne Wahrscheinlichkeit hat man die Vermuthung aufgestellt, sie möge ursprünglich für den Geburtstag des Rectors Johann Matthias Geßner bestimmt gewesen seyn, des großen Gönners und Bewunderers Bachscher Kunst. Das ihrer ursprünglichen Fassung zu Grunde liegende, ganz allgemein gehaltene Gedicht giebt darüber keinen Aufschluß, der, wenn es darauf ankäme, am sichersten aus einem gedruckten Textblatte würde zu schöpfen seyn, wie wir deren andere zu Bachs Musiken noch besitzen. Ausgeschieden ist bei Umarbeitung dieser Cantate Alles, dem eine kirchliche Farbe nicht geliehen werden konnte, und an dessen Stelle ist Neues hinzugethan. So eine dreifache Bearbeitung der die zuvor betrachtete Cantate beginnenden Melodie des Adventliedes: „Nun komm, der Heiden Heiland." Diese erscheint das erste Mal als Duett zwischen dem Sopran und Alt, unter Begleitung des Generalbasses, in welchem beide Stimmen die melodischen Wendungen der einzelnen Zeilen jener Singweise, zierlich-schmuckhaft ausgebreitet, gegen einander durchführen; dann als fester Gesang im Tenor, zu der 6ten Strophe des Liedes: „der du bist dem Vater gleich" rc. umspielt von wetteifernd nachgeahmten Figuren zweier Flöten und des Basses; endlich zu der letzten Strophe: „Lob sei Gott dem Vater thon" vierstimmig, ohne selbständige Begleitung, nach Bachscher Weise, wie wir sie in den Choralgesängen finden, wo uns denn auch dieser Satz begegnet*). Auch die in der vorher gedachten Cantate, als Bruchstück mindestens, erscheinende Singweise des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" treffen wir als Einschaltung in diese umgearbeitete, zu der 6ten Strophe ihres Liedes: „Zwinget die Saiten in Cythara" rc.

Unter den Bachschen Weihnachtsmusiken gehört zu den wichtigsten eine Reihe von sechs Cantaten, die er selber unter die gemeinschaftliche Benennung: „Oratorium nativitatis Christi" zusammengefaßt, und sie insgesammt an die von den Evangelisten vorgetragenen kirchlichen Abschnitte für die Feste geknüpft hat, denen sie geweiht sind, wie dieses sonst allgemeiner nur in den Oratorien über die Leidensgeschichte zu geschehen pflegt. Drei dieser Cantaten gehören hienach den drei Festtagen der Weihnachtsfeier, eine dem Neujahrsfest, eine fünfte dem folgenden Sonntage, die letzte dem Feste der Erscheinung Christi, oder der heiligen drei Könige. Alle sind, der dabei gesetzten Jahreszahl zufolge, 1734 entstanden, haben also ihren Ursprung in der reifsten, bildungskräftigsten Zeit des Meisters, während seines Aufenthalts in Leipzig, wo er damals schon über zehn Jahre eingebürgert war.

Die erste der dem Weihnachtsfeste bestimmten Cantaten ist neben den gewöhnlichen vier

*) Nr. 28; unter gleicher Nummer, B, bei Becker.

Bogen-Instrumenten, noch durch zwei Flöten, zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken begleitet. Ihr erster Chor:

> Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage,
> Rühmet, was heute der Höchste gethan;
> Lasset das Zagen, verbannet die Klagen,
> Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!

in seinen Worten mahnend an jenes Oster- und Himmelfahrtlied von Johann Georg Ahle, Vorgänger Bachs im Organistenamt zu S. Blasien in Mühlhausen, die wir uns im zweiten Buche unseres zweiten Theiles vorüberführten*), befremdet beim ersten Anblicke durch den Ton, den er anstimmt; ein galantes Wesen, dessen wir, in vollstimmigen Gesängen zumal, nicht gewohnt sind bei des Meisters geistlichen Musiken. Die Pauken heben allein an, Flöten, dann Hoboen, antworten ihnen, zu herabbrausenden Gängen der Bogeninstrumente; zu dem Rollen der Pauke schmettern die Trompeten, dann treten sie wieder, singend, als ein Chor von Blechinstrumenten, den Flöten und Hoboen gegenüber; das Vorspiel, in diesem Sinne begonnen, geht in solcher Weise fort, und ihm folgt dann der arienhaft gehaltene vierstimmige Chor in zwei Theilen, meist in gleichem Fortschritte der Stimmen, wovon nur wenige Stellen im ersten Theile, und der Anfang des zweiten eine Ausnahme machen, nach dessen Schlusse der erste, wie in den meisten Arien jener Zeit, wiederholt wird. Alles dieses läßt uns einen weltlichen Ursprung ahnen, und wir täuschen uns darin nicht; dieser Chor ist entlehnt aus einem sogenannten „Dramma per musica" das jedoch nur eine Reihe meist knechtisch gehaltener Lobpreisungen im Munde allegorischer Figuren ohne alle Handlung darstellt, und zum 7ten December 1733 als Festmusik für die damalige Königin von Polen und Churfürstin von Sachsen durch Bach gesetzt war. Das Gedicht, dort beginnend mit den Worten: „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten" ꝛc. was wir denn in der Musik auch wirklich hören, hat Bach beseitigt, und dieser den mitgetheilten neuen Text anbequemt, den er wohl selber in Erinnerung jener älteren Reime seines Amtsvorgängers zusammengesetzt haben mag, auf die wir verwiesen, und die aus früherer Zeit her ihm noch im Gedächtniß waren. Nach diesem Eingange erhebt der Evangelist seine Stimme, zu der bloßen Begleitung des Basses den 1sten bis 6ten Vers im zweiten Capitel von Lucas' Evangelium recitativisch vortragend: die Erzählung des der Geburt des Herren unmittelbar Vorhergegangenen. Ein Arioso des Alt, von zwei Oboi d'amore begleitet, unterbricht ihn mit dem Ausdrucke lebhafter Freude über die bevorstehende Geburt des Erlösers; in einer zweistimmig begleiteten Arie (durch ein Oboe d'amore und den Baß, 3/8, A moll) setzt diese Stimmung sich fort; wir vernehmen den Aufruf:

> Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben
> Den Schönsten, den Liebsten, bald bei dir zu sehn ꝛc.

und nun schließt sich in vierstimmigem Gesange die erste Strophe des schönen Adventliedes an von Paul Gerhard: „Wie soll ich dich empfangen" ꝛc. doch nicht mit der gewöhnlich dafür angewendeten Melodie Melchior Teschners zu dem Liede von Valerius Herberger: „Valet will ich dir geben"

---

*) S. 331. 339. Th. II.

sondern der des Passionsliedes gleicher Strophe: „O Haupt voll Blut und Wunden"*). Und doch dürfen wir uns nicht wundern, die Töne eines Passionsliedes hier, in einem Weihnachtsgesange, angeschlagen zu hören. Ist nicht dem ersten Sonntage der Rüstzeit auf das Fest der Geburt des Herrn, und dem Palmsonntage, der Pforte durch die wir eingehen zu der Betrachtung seines erlösenden Leidens, ein und derselbe Abschnitt aus dem Evangelium des Matthäus gemeinschaftlich, die Erzählung von seinem Einzuge in Jerusalem, die mit dem Rufe endet: „Gebenedeiet sei, der da kommt in dem Namen des Herrn?" singen wir nicht um die eine und die andere heilige Zeit jenes Lied Gerhards mit gleicher Erbauung? Die innere Beziehung beider Feste hat man von jeher lebhaft empfunden, und auch in Werken bildender christlicher Kunst sie anschaulich geltend zu machen gestrebt. Auf vielen Bildern aus der besten Zeit der Malerei im sechzehnten Jahrhundert, sehen wir den kindlichen Erlöser auf dem Schooße seiner Mutter, und zwei Engel zu seiner Seite; oft ist er schlafend, seltener wachend dargestellt. Ihm gegenüber, oder zum Hauptende, steht der Engel der Kindheit, der frischen Entwickelung des jugendlichen Lebens, der Hoffnung; fröhlichen Antlitzes, gelockten Hauptes, ein Flötlein blasend, oder eine Geige spielend; hinter ihm, oder am Fußende, der Engel des Leidens und des Todes, ernsten, oft auch tief trauernden Antlitzes, in die Saiten einer Lyra greifend, und schnell verklingende Töne ihr entlockend, nicht hell forthallende, wie jener. Beide Engel finden wir aber auch wieder neben dem Leichname des vom Kreuze Abgenommenen, er ruhe nun im Schooße der trauernden Mutter, oder werde von ihnen allein gehalten. Der Engel der Kindheit erscheint uns dann mit klagendem Antlitze und in bitteren Thränen, aus den Augen des Leidens- und Todesengels bricht aber ein seeliges verklärtes Lächeln hervor; trauert jener über das erloschene Leben, so durchdringt diesen das erhebende Gefühl des heilig vollbrachten, und die Ahnung des glorreichen Auferstehens.

In ähnlichem Sinne hat nun Bach zwei Weihnachtsmelodieen in Verbindung gebracht mit der schönen Weise des erwähnten Passionsliedes, und auch diese einander eigenthümlich entgegengesetzt; aus einer übereinstimmenden Empfindung, so wenig er irgend ein Verhältniß gehabt haben mag zu der bildenden Kunst früherer Zeiten, oder wenn er es gehabt, mit Darstellungen bekannt gewesen seyn wird, wie die vorübergeführten. Es sind die Weisen der Lieder: „Gelobet seist du, Jesu Christ" und: „Vom Himmel hoch da komm ich her", die ich meine. Unmittelbar darauf, nachdem wir das: „Wie soll ich dich empfangen" vernommen haben in den Tönen des: „O Haupt voll Blut und Wunden" erhebt der Evangelist seine Stimme, mit dem 7ten Verse an der bezeichneten Stelle der Erzählung von des Herrn Geburt: „und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge." Nun beginnt ein sanftes, gesangreiches Vorspiel zweier Hoboen und des Basses (G dur, 3/4), und wir hören dann, von der Oberstimme vorgetragen, aus Luthers Liede: „Gelobet seist du Jesu Christ" die erste Zeile der sechsten Strophe:

„Er ist auf Erden kommen arm"**)

die den letzten Worten des Evangelisten so nahe sich anschließt. Der Baß ruft dazwischen: „Wer will die Liebe nicht erhöhen, die unser Heiland zu uns trägt?" In ganz gleicher Behandlung folgt die 2te Zeile:

*) Choral-S. 344. Becker 21, G.

**) S. Beispiel 104 a.

„Daß er unser sich erbarm'“

und abermals unterbricht der Baß mit folgenden Worten: „ja, wer vermag es einzusehen, wie ihn der Menschen Leid bewegt?“ So gehen nun in gleicher Art Lied und Betrachtung neben einander fort:

„Und in dem Himmel mache reich,“
Des Höchsten Sohn kommt in die Welt;
Weil ihm ihr Heil so wohl gefällt
„Und seinen lieben Engeln gleich“
So will er selbst als Mensch geboren werden.
Kyrieeleis.

Die Behandlung der schönen, alten Singweise unseres Liedes, nicht als Chor- sondern Einzelgesang, eingeleitet und unterbrochen durch sanftes, selbständiges, meist nach der weichen Tonart gewendetes Instrumentenspiel — wie denn auch die Modulationen der Weise selbst durch die begleitende Harmonie meist als solcher Tonart angehörig gedeutet werden; — das Verstummen des Tones von einem Lobliede, an dessen Stelle der Ausdruck rührender, liebreicher Demuth gesetzt wird; alles dieses läßt uns deutlich erkennen, daß die Geburt des Herrn dem Meister jenes Wort des Apostels in das Gedächtniß gerufen: „er äußerte sich selbst, und nahm Knechtsgestalt an,“ und daß er in ihr bereits den Beginn seines Leidens geschaut habe. Zweifelloser und eindringlicher wird dieses noch durch die Behandlung der vorangehenden Passionsmelodie, denn diese erscheint hier nicht als eine ionische, wie bei ihrem Sänger und Setzer Hans Leo Haßler, und in vielen anderen Sätzen Bachs über dieselbe, sondern in der geheimnißvollen Herbheit der phrygischen Tonart. Wir können also in beiden, dicht neben einander gestellten Melodieen, den ernsten, trauernden Engel unserer alten Bilder wiederfinden; den kindlich-fröhlichen aber erkennen wir in der am Schlusse dieser Cantate uns begegnenden des lutherischen Weihnachtsliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her,“ zu dessen 13ter Strophe sie erklingt:

Ach mein herzliebes Jesulein
Mach dir ein rein sanft Bettelein
Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
Daß ich nimmer vergesse dein ꝛc.*)

und in diesem Sinne ist sie auch in der That 4stimmig gesetzt; nur hat, nach der Absicht des Meisters, der Festjubel des Beginnes seiner Musik auch in sie, als Krone des Ganzen, wieder hineintönen sollen, darum hat er Zwischensätze und ein Nachspiel dreier Trompeten und der Pauken ihr eingewoben und angehängt. Unmittelbar aber folgen diese Melodieen in ihrer so eigenthümlich unterschiedenen Behandlung nicht aufeinander. Zwischen der letzten, und der ihr vorangehenden steht eine Arie von zwei Theilen (D dur, 3/4) durch die 4 Geigeninstrumente und eine wesentlich mitwirkende Trompete begleitet:

---

*) Choralgesänge, 45; Becker 45 A.

Großer Herr und starker König,
Liebster Heiland, o wie wenig
Achtest du der Erden Pracht rc.

eine Arie von pomphaftem Ausdrucke, und dadurch im Widerspruche mit dem Bilde, das die vorangehenden Gesänge uns darstellen. Wir finden auch bald, daß sie eine entlehnte ist; sie gehört, gleich dem Anfangschore unserer Cantate, jenem sogenannten Drama an zur Ehre der Königin von Polen, wo sie ganz an ihrer Stelle ist, indem die Gefeierte dort als „Cron' und Preiß gecrönter Damen" völlig angemessen mit Trompetenklange angeredet wird*). Irre ich nicht, so dürfte Folgendes die Veranlassung ihrer Aufnahme in unsere Weihnachts-Cantate seyn. Jene zwischen die Zeilen der 6ten Strophe des Liedes: „Gelobet seist du, Jesu Christ" eingewobenen Reime stellen den Text einer Arie vollkommen selbständig dar, und wahrscheinlich hatte Bachs unbekannter Dichter sie auch für eine solche bestimmt. Der Meister zog jedoch vor, wie er in früheren Cantaten, namentlich den auf Choräle gegründeten gethan hatte, sie der so eigenthümlich von ihm aufgefaßten Melodie einzuverleiben, entbehrte aber dadurch nun einer Arie, womit er den Schlußgesang einzuleiten wünschte, der in festlichem Tone dem Anfangschore anklingen sollte. Wie er nun diesen bereits aus einer früheren Arbeit entlehnt hatte, griff er auch jene dort heraus, die Worte ihres Textes eben nur umdichtend, und so gelangte sie hieher, wohin sie uns nicht zu gehören scheint.

Die zweite Cantate in unserer Reihe, dem 2ten Weihnachts-Festtage bestimmt, übertrifft in Abrundung und innerem Zusammenhange die erste um Vieles. Sie wird durch eine achtstimmige Hirtensymphonie eingeleitet (G dur, $^{12}/_{8}$). In dieser treten zwei Instrumentalchöre gegenüber, der eine durch je zwei Oboi d'amore und da caccia gebildet, der andere durch die vier Bogeninstrumente; beide hervorgehoben durch ihre eigenthümliche Tonfarbe, bald einander nachhallend, bald in einander greifend. Nach ihrem Schlusse verkündet der Evangelist den weiteren Verfolg der biblischen Erzählung (Lucas II, 8. 9); von den Hirten, die auf dem Felde ihre Heerden geweidet, von der Erscheinung des Engels; an sie schließt sich, in der Melodie des Ristschen Weihnachtliedes: „Ermuntre dich mein schwacher Geist"**) folgende Strophe:

Brich an du schönes Morgenlicht, und laß den Himmel tagen,
Du Hirtenvolk erschrecke nicht, weil dir die Engel sagen:
Daß dieses schwache Knäbelein soll unser Trost und Freude seyn,
Dazu den Satan zwingen, und letzlich Freude bringen.

Der Evangelist fährt nun fort mit den ersten Worten des 10ten Verses: dann hebt sich aus seinem Berichte die Gestalt des Engels hervor in der Sopranstimme, (mit dem übrigen Theile des 10ten, und

*) Cron' und Preis gecrönter Damen,
Königin, mit deinem Namen
Füll' ich diesen Creiß der Welt;
Was der Tugend stets gefällt,
Und was nur die Helden haben,
Seyn dir angeborne Gaben.

**) Choralgesänge, 9; Becker 9 A.

dem elften Verse) zu gezogenen Tönen der Geigen, den Hirten die Geburt des Erlösers offenbarend. Seine Kunde wird jedoch unterbrochen durch ein begleitetes Recitativ des Basses, dessen Inhalt wir in die Worte zusammenfassen: dem Hirten Abraham geschahe die erste Verheißung; Hirten sind es nun wieder, denen die Erfüllung verkündet wird. Die folgende Arie des Tenor, zweistimmig begleitet (durch eine Flöte und den Baß) in wesentlicher Mitwirkung jeder Stimme, so daß alle einen dreistimmigen Satz in strengem Sinne darstellen, und gestaltet wie viele ähnliche unseres Meisters, fordert die Hirten auf, dem verkündeten Wunder entgegenzueilen:

Frohe Hirten, eilt euch, eilet,
Eh ihr euch zu lang verweilet,
Eilt das holde Kind zu sehen ꝛc.

der Evangelist, an die Stelle des Engels tretend, bedeutet mit den Worten des 12ten Verses nun die Hirten, woran sie das verheißene Kind erkennen würden: „und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt, und in einer Krippe liegend.“ Diese Worte rufen, gleich denen des 7ten Verses, die Erinnerung wieder auf an die Knechtsgestalt, worin der Herr auf Erden erschien, und mit ihr bietet sich auch die 6te Strophe des Liedes „Gelobet seist du Jesu Christ“ abermals dar:

Er ist auf Erden kommen arm*)
Daß er unser sich erbarm ꝛc.

diese erscheint aber hier in 4stimmigem Chorgesange, auch nicht zu der ursprünglichen Melodie ihres Liedes, sondern (mit einiger Anbequemung in dessen zweiter Zeile) zu der des Weihnachtliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her.“ Diese begegnet uns in eigenthümlicher Fassung: in dem Umfange von C und, der Grundstimme zufolge, in ihren Schlußfällen durchweg nach diesem Grundtone hingewendet, jedoch so, daß der zweite auf dessen Unterquinte (F) hindeutet, der dritte auf seine Unterquarte (G), wodurch dem Ganzen ein Anklang an das Mixolydische geliehen und ein ernsterer Ton angestimmt wird als der, dem heiteren Jonischen eignende. Nach diesem Chore tritt noch nicht sogleich die Fortsetzung des evangelischen Berichtes ein; es reiht sich an ihn zunächst ein Recitativ des Basses, von den vier Hoboen zuerst in kurz angegebenen, dann schwebend getragenen Accorden begleitet, worin er die Hirten auffordert, dem neugebornen Erlöser ein Wiegenlied zu singen. Dieses geschieht denn auch von einer Altstimme, zu den Tönen der 4 Geigen, deren erster ein Oboè d'amore, der 2ten und der Viola ein Oboè da caccia im Einklange sich anschließt:

Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh,
Wache nach diesem für Aller Gedeihen ꝛc.

Der weiche, träumerische Ton des Wiegenliedes ist dem Meister in dem ersten Theile dieses sehr melodischen, gesangreichen Satzes wohlgelungen; das Gepräge eines solchen verschwindet jedoch wiederum in dem zweiten, dessen bunte und reiche Verbrämungen, von kurzen Zwischensätzen der Instrumente

---

*) S. Beispiel 104 b.

aufregend unterbrochen, die nun nicht länger ruhigen Flusses, noch in gleichen Pulsen sanft fortgehen, eher geeignet sind aus dem Schlafe zu erwecken, als in denselben einzusingen. Erst nachdem hinter diesem zweiten Theile der erste wieder gehört worden ist, setzt sich der evangelische Bericht fort (V. 13) und diesem ist (V. 14) in einem mit allen Instrumenten begleiteten 4stimmigen Chore der Lobgesang der Engel angeschlossen: „Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen.“ Hier hören wir die himmlischen Boten nicht heranschweben, wie in der Begleitung Händels zu den Worten des 13ten Verses an der angeführten Stelle, noch leiser und leiser stets entschweben nachdem sie ihr Loblied geendet, wie bei ihm; unvorbereitet sind sie in reicher Fülle da, in freudigem Gewimmel, und ihr Gesang endet kräftig ohne verklingendes Nachspiel. Denn hier scheint vorausgesetzt zu werden, daß sie auch noch einstimmen in den Gesang der Hirten mit welchem die Cantate schließt. Ein kurzes Recitativ des Basses fordert dazu auf: und es erklingt nun in 4stimmigem Gesange die 2te Strophe des Liedes: „Wir singen dir Immanuel“ deren erste Worte lauten:

Wir singen dir mit deinem Heer ꝛc.

zu der Weise „Vom Himmel hoch da komm ich her“, begleitet von den Geigeninstrumenten, und mit Zwischensätzen der 4 Hoboen, aus der beginnenden Hirtensymphonie entlehnt, welche das Ganze mit einem kurzen, verhallenden Nachspiele schließen. Die sonst unveränderte Melodie erscheint hier im $^{12}/_{8}$-Takte, in dem hohen Tonumfange von G, ein heller, lieblich wiegender Gesang; diesen Umfang hat sie in der 2ten Ausgabe der Choralgesänge behalten, nur der Takt ist auf $^{4}/_{4}$ zurückgebracht, die Gliederung durch die Drei also getilgt (Ch. Ges. 343); in Beckers Ausgabe (45. B.) ist, der Gleichmäßigkeit mit der vorangehenden Bearbeitung wegen, auch der Tonumfang um eine Quarte tiefer (D) genommen, und in dieser Gestalt giebt sie nur noch einen Schatten ihrer ursprünglichen Behandlung.

Die Cantate für den dritten Weihnachtstag, anknüpfend an das in der biblischen Erzählung Folgende, die Anbetung der Hirten, hebt an gleich der ersten mit einem, jener oft angeführten lobpreisenden Musik auf die neue Königin von Polen, Gemahlin Augusts des 3ten, entlehnten Chore. Seiner ursprünglichen Bestimmung zufolge ist er meist arienhaft gehalten (D dur, $^{3}/_{8}$), durch die Geigen, zwei Hoboen, zwei Flöten, 3 Trompeten und Pauken reich begleitet. Sein ursprünglicher Text: „Blühet ihr Linden in Sachsen wie Cedern“ ist nun in folgende Reime verwandelt:

Herrscher im Himmel, erhöre das Lallen,
Laß dir die matten Gesänge gefallen ꝛc.

Der Evangelist schließt sich diesem Chore an mit der ersten Hälfte des 15ten Verses: „und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren ꝛc.“; mit der zweiten Hälfte desselben: „Lasset uns gehen gen Bethlehem ꝛc.“ welche die Hirten redend einführt, beginnt ein vierstimmiger Chor mit bewegtem selbständigen Basse, von fortlaufenden Sechzehntheilsfiguren begleitet, welche die erste Geige und Flöte im Einklange dazu ausführen. Ein Recitativ des Basses zu den austönenden Klängen zweier Flöten: „er hat sein Volk getröstet ꝛc.“ erinnert die Gemeine an dasjenige, was sie dem Herrn verdanke; anerkennend stimmt sie ein mit der letzten Strophe des Liedes: „Gelobet seist du, Jesu Christ“ ꝛc.:

Das hat er alles uns gethan,
Sein groß' Lieb' zu zeigen an ꝛc.

zu dessen Melodie, und einer in die Sammlung der Bachschen Choralgesänge nicht aufgenommenen harmonischen Behandlung. Sopran und Baß lassen in einem, durch zwei Oboi d'amore und die Grundstimme begleiteten, weit ausgesponnenem Duett (A dur, 3/8) in zwei Theilen, mit Wiederholung des ersten, sich hören:

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
Tröstet uns und macht uns reich ꝛc.

nach ihm erst tritt der Evangelist wieder ein mit Vers 16 bis 19. Der letzte derselben: „Maria aber behielt alle diese Worte, und bewegte sie in ihrem Herzen“ giebt Gelegenheit zu einer gleich einem Trio gefaßten Arie des Altes, mit Begleitung einer Geige und der Grundstimme:

Schließe, mein Herze, dies seelige Wunder
Fest in deinen Glauben ein ꝛc.

an deren Schlusse zu dem Klange zweier Flöten die Altstimme in einem kurzen Recitative wiederholt sich verheißt, das Herz solle alles bewahren, was es „an dieser holden Zeit zu seiner Seeligkeit für sicheren Beweis erfahren.“ Hier nun tritt der volle Chor ein mit der durch Bach umgeschaffenen Melodie Ebelings zu Paul Gerhardts Liede „Warum sollt ich mich denn grämen“*), (Choral.-Ges. 139. Becker 102 A.) aber nicht zu diesem, sondern zu der 15ten Strophe des Liedes: „Fröhlich soll mein Herze springen“ von demselben Dichter:

Ich will dich mit Fleiß bewahren,
Ich will dir leben hier,
Dir will ich abfahren ꝛc.

einer Melodie, deren wir, so wie ihrer Behandlung bereits da gedachten, wo wir Bachs Choralsatz näher betrachtet haben. Auf das über die Bedeutsamkeit beider dort Gesagte verweisen wir, nur hinzufügend, daß beides den höchsten Lichtpunkt dieser Cantate bildet. Denn das nun Folgende nimmt uns nur wenig noch in Anspruch. Der Evangelist endet seinen Bericht mit V. 20 an der bezeichneten Stelle; auf die, an sich schwunglose Melodie des Weihnachtliedes: „Wir Christenleut“**) ertönt eine, in Bachs Handschrift, wie oft, nur durch ihre Anfangsworte bezeichnete Strophe eines mir unbekannten Liedes: „Seid froh dieweil hier unser Heil ꝛc.“; damit soll aber das Ganze nicht geschlossen werden, wie sonst gewöhnlich, sondern die Wiederholung des Anfangschores ist vorgeschrieben, der die geistliche Stimmung zu erhalten wenig geeignet ist.

Vorübergehend gedenken wir noch drei anderer Cantaten Bachs für die drei Tage des Weih-
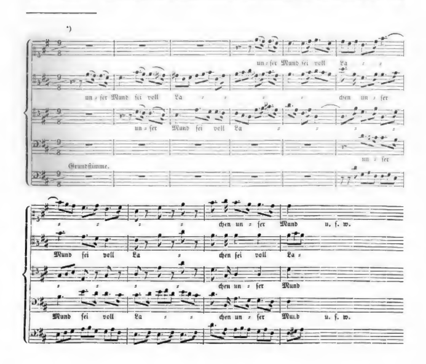
---

*) S. Seite 303.

**) Choral. G. 359, Becker 57 C, aus Fis moll nach G moll versetzt. Die Melodie begegnete mir zuerst in einer „kurtzen Comedien von der Geburt des Herren Christi“ welche der verdiente Custos der königl. Bibliothek zu Berlin, Herr Gottlieb Friedländer, 1839 aus der Handschrift hat abdrucken lassen. Dieses geistliche Schauspiel wurde von den Prinzen und Prinzessinnen des Churfürstlichen Hofes im Jahre 1589 in Berlin aufgeführt. Die Melodie steht S. 9 dieses Abdruckes, mit der Überschrift: „Alhier sehett ein Engell aus der Musiken folgenden gesangk an zu singen, welchen die anderen mit den Instrumete hergegen andtworten.“

nachtfestes. Die dem ersten bestimmte weicht in ihrer Anordnung wenig ab von der damals gewöhnlichen der Sonntags- und Festmusiken. Sie beginnt mit einem Schriftspruche (Psalm 126, V. 2): „Unser Mund sei voll Lachen, und unsere Zunge voll Rühmens, denn der Herr hat Großes an uns gethan", der als 4stimmiger Chor behandelt ist, eingeleitet durch ein Vorspiel von drei Hoboen und einem Fagott, die als ein Chor von Bläsern den 4 Bogeninstrumenten gegenüberstehen und in deren Wetteifer 3 Trompeten und Pauken bald hineinrufen, bald ihren gemeinschaftlichen Schlußfällen sich anschließen. Ernsthaft und prächtig, in geradem Takte (D dur), ist die Einleitung gehalten; mit dem Eintritte des Gesanges wechselt der Takt und wird dreitheilig (⁹⁄₈), die Bewegung rasch und munter, der Gegensatz rollender Triolenfiguren und punktirter Achtel, den bald die Singstimmen unter sich, bald im Verhältnisse zu der Begleitung darstellen, belebt den breit ausgeführten Satz, und kurz hervorgestoßene Achtel, bald nur in den Mittelstimmen, bald in den 3 oberen, während der Baß jene rollenden Triolen hören läßt, scheinen das „Lachen" in herber, scharf umrissener Tonmalerei versinnlichen zu sollen.*) Am Schlusse des Gesanges kehrt mit dem Vorspiele und dem geraden Takte auch

*)



die frühere, ernst-gemessene Bewegung wieder. Nach einer Reihe von Einzelgesängen, unter denen ein Duett zwischen dem Sopran und Tenor (12/8, A dur) auf die Worte: „Ehre sei Gott in der Höhe" am meisten das Gepräge des Festes trägt, dem das Ganze gewidmet ist, schließt die letzte Strophe des Weihnachtliedes: „Wir Christenleut" dasselbe ab. — Die Cantate für den zweiten Festtag gleicht in ihrer Anlage der eben besprochenen. Auch sie beginnt mit einem Schriftspruche: (Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerstöre) der theils in gleichmäßig redeähnlichem Fortschritte, theils in Verwebungen der Stimmen gehört wird. Dadurch aber zeichnet sie sich aus, daß sie drei einfach behandelte Strophen geistlicher Lieder enthält. Zuerst die dritte des Weihnachtliedes „Wir Christenleut":

Die Sünd' macht Leid, Christus bringt Freud,
Weil er zu uns in diese Welt ist kommen ꝛc.

zu dessen gewöhnlicher Melodie, wie wir diese zuvor in zwei Fällen antrafen; später die 2te des P. Gerhardschen Trostgesanges: „Schwing dich auf zu deinem Gott" ꝛc. die den Worten eines begleiteten Recitativs der Altstimme: „die Schlange so im Paradies auf alle Adamskinder das Gift der Seelen fallen ließ, bringt uns nicht mehr Gefahr" ꝛc. sich anreiht:

Schüttle deinen Kopf und sprich:
Weich du alte Schlange!
Was erneu'st du deinen Stich,
Machst mir angst und bange?

mit einer Melodie auftretend*) (Ch. G. 142, Becker 105) die wir aus entscheidenden Gründen unserem Meister auch als Sänger zuschreiben zu dürfen meinten. Zum Schlusse endlich erscheint, mit Hammerschmidts Weise, die vierte und letzte Strophe des Keimannschen Weihnachtliedes „Freuet euch ihr Christen alle ꝛc."**) (Ch. G. 8, Becker 8.):

Jesu nimm dich deiner Glieder
Ferner in Genaden an ꝛc.

Über die Einzelgesänge mit denen diese 4stimmigen Liedsätze umgeben sind wüßten wir nichts zu bemerken, das nicht früher schon vorgekommen wäre. Die Cantate für den dritten Weihnachtstag endlich beginnt und schließt mit einer Melodie, welche (wie die des erwähnten Gerhardschen Liedes) wir wegen Bachs Urheberschaft schon früher besprachen. Es ist die des Weihnachtliedes: „Ich freue mich in dir"***). Zuerst erscheint sie mit dessen erster Strophe, einfach 4stimmig gesetzt nach Bachscher Weise, nur daß bei der Schlußzeile zu der forttönenden Oberstimme die drei tieferen sich in freiem Tonspiele ergehen. Umgeben ist dieser Satz durch eine lebhaft figurirte, in ihren Grundgedanken von ihm unabhängige Begleitung zweier Hoboen und einer Sologeige neben den gewöhnlichen Bogenin-

*) S. Seite 282.
**) S. Theil II. Beispiel 114.
***) S. Seite 281.

strumenten, die ihn durch längere Zwischensätze unterbricht. Zu der am Schlusse des Ganzen, ohne selbständige Begleitung, wiederkehrenden Singweise ertönt die letzte Strophe des Liedes (Ch. G. 61; Becker desgl.):

Wohlan, so will ich mich an dich, o Jesu halten ꝛc.

Eine längere durch zwei Oboi d'amore geschmückte Arie für den Alt, eine nur mit den Bogeninstrumenten begleitete der Oberstimme, bilden den mittleren Theil dieser wenig umfänglichen Cantate.

Wir kehren nach diesem Seitenblicke zurück zu den drei übrigen der, die Weihnachtszeit in weitestem Sinne umfassenden Cantaten Bachs, die uns abermals Veranlassung geben werden, andere von gleicher Bestimmung außerhalb dieses zusammengehörenden Kreises mit ihnen zu vergleichen.

Zunächst tritt uns, als vierte dieser Reihe, die Cantate für das Neujahrsfest entgegen; merkwürdig, weil sie, wenn auch Weisen geistlicher Lieder bietend, doch keine der damals in kirchlichem Gebrauche üblichen enthält. Sie beginnt mit einem arienhaft gehaltenem Chore (F dur, 3/8), außer den gewöhnlichen Geigeninstrumenten von 2 Hörnern und Hoboen begleitet: „Fallt mit Danken, fallt mit Loben vor des Höchsten Gnadenthron ꝛc.“, der angenehm und fließend ist, aber ohne kirchliches Gepräge, und wohl auch einer weltlichen Gelegenheitsmusik angehören mag, die ich bisher noch nicht aufzufinden vermochte. Die Theilnahme des Evangelisten, dessen Bericht hier sich anschließt, beschränkt sich allein auf V. 21 am angeführten Orte von Lucas' Evangelium, dem kürzesten aller biblisch-evangelischen Festabschnitte. Einem durch die Baßstimme zu gezogenen Tönen der Geigen vorgetragenen Recitative, das Freude ausspricht über des Erlösers Name Immanuel, gesellt sich unerwartet, von choralartigen Wendungen in Bachs Art durch die Geigeninstrumente begleitet, in arienhaftem, lieblichem Gesange, der Sopran, mit dem Aufgesange des Jesusliedes:

Jesu du mein liebstes Leben, meiner Seelen Bräutigam,
Der du dich für mich gegeben an des bittern Kreuzes Stamm,

und dazu ertönen die Worte jenes Recitatives: „Komm, ich will dich mit Lust umfassen, mein Herze soll dich nimmer lassen, ach so nimm mich zu dir.“ Mit dem Schlusse des Aufgesangs von jenem Liede verstummt der Gesang des Soprans, das Recitativ des Basses aber setzt sich in gleicher Art fort als zuvor, mit den Worten schließend: „Dein Name steht in mir geschrieben, der hat des Todes Furcht vertrieben“, und durch sie eine Arie des Sopran einleitend:

Flößt, mein Heiland, flößt Dein Namen
Auch den allerkleinsten Saamen
Jenes strengen Schreckens ein?
Nein! du sagst ja selber Nein!
Sollt' ich nun das Sterben scheuen?
Nein! dein süßes Wort ist da;
Oder sollt' ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland sprichst selbst Ja!

Sie ist nur von einem selbständig mitwirkenden Hoboe und der Grundstimme begleitet (6/8, C dur), zu ihr ertönt aber ein doppeltes Echo: dieses begleitenden Instrumentes und einer den Hauptgesang in

leisem, zartem Hauche nachhallenden 2ten Sopranstimme; ein Nachklang und Wiedertönen, das unaufhörlich herausgefordert, in tändelndem Spiele sich lange fortsetzt. Ist es endlich verhallt, so wird der ihm vorangehende Satz wieder aufgenommen. Der Baß beginnt: „Wohlan, dein Name soll allein in meinem Herzen seyn", und an diese Worte schließt sich in feierlich frommen, wie zuvor begleiteten Tönen des Sopranes der Abgesang des früher abgebrochenen Liedes:

Jesu meine Freud' und Wonne,
Meine Hoffnung, Schatz und Theil,
Mein' Erlösung, Schutz und Heil,
Fürst und König, Licht und Sonne!
Ach wie soll ich würdiglich
Mein Herr Jesu preisen dich?

An einzelnen Ruhepunkten dieses Gesanges wird das zu ihm fortgesetzte Recitativ des Basses allein vernommen, beide aber hören zugleich auf, der Baß mit den Worten: „Sage mir, wie rühm ich dich, Liebster, sage mir, wie dank' ich dir", und leise verklingen dann in zwei Takten kurzen Nachspiels die Töne der Begleitung. Der sanfte, ruhig fließende Gesang der Oberstimme, der redemäßige, mehr bewegte und zerstückte des Basses stellen einen bedeutungsvollen Gegensatz dar und gewähren das anmuthigste Bild. Die Melodie, mit der jenes Lied erscheint, gehört unserem Meister wohl auch als Sänger an. Sie ist, ihrer würdigen Fassung ungeachtet, doch mehr arien- als liedhaft; die Strophe ihres Liedes ist die des Ristschen: „Lasset uns den Herren preisen" und des Gerhardschen: „Sollt' ich meinem Gott nicht singen", ich fand aber die Weise, mit der sie hier erscheint, nicht in den sonst reichhaltigsten Melodieenbüchern der kurz vorhergehenden und nachfolgenden Zeit: in Dretzels „musikalischer Harmonie des evangelischen Zions" (1731), noch Königs „harmonischem Liederschatze" (1738), und halte mich dadurch und durch ihr eigenthümliches Gepräge zu dem Schlusse auf Bachs Urheberschaft berechtigt. Von der nun folgenden Arie des Tenor (D moll, $\frac{4}{4}$), die von zwei Geigen und dem Basse begleitet wird, ist nur zu bemerken, daß sie eine Art fugirten Satzes darstellt, der in einem Vorspiele von den begleitenden Instrumenten begonnen wird und in welchen dann die Singstimme als gleichmäßig mitwirkendes Glied eintritt. Bei Sätzen solcher Art liebt unser Meister sich auszubreiten; diesem hat er noch einen zweiten Theil beigefügt, und nach ihm die Wiederholung des ersten angeordnet. Seine Worte:

Ich will dir zu Ehren leben,
Mein Heiland gieb mir Kraft und Muth,
Daß es mein Herz auch willig thut ꝛc.,

hat Bach vielleicht eben deshalb so gesungen wie er es gethan, um der beschaulichen, in Liebe versenkten Frömmigkeit, die der vorangehende Gesang athmet, das Bild eines kämpfenden, ringenden frommen Lebens gegenüberzustellen; eine Aufgabe, zu der schon der vorliegende Text veranlaßte, und die bei der tiefen Absichtlichkeit der Werke des Meisters wohl vorauszusetzen ist. Der Schlußchoral bringt die 15te Strophe des Ristschen Liedes: „Hilf Herr Jesu, laß gelingen" mit einer neuen Me-

lodie*), deren wir schon zuvor gedachten als einer unserem Meister auch als Sänger angehörenden. Sie ist in den Choralgesängen (367, bei Becker 209) zu finden, doch ohne Vorspiel, Zwischensätze und den selbständigen bewegten Instrumentalbaß, der hier allezeit mit ihr erscheint. Hörner und Hoboen wetteifern untereinander und mit den Geigen in jenen; sobald der Gesang eintritt, verstummen die Hörner, und die andern Instrumente schmiegen sich an ihn im Einklange. Die Worte:

Jesu richte mein Beginnen, Jesu bleibe stets bei mir rc.

stehen in genauem Zusammenhange mit allem Vorangehenden und bilden einen würdigen Schluß zu dieser dem Namen des Erlösers eigends gewidmeten Cantate.

Die nächstfolgende fünfte ist dem Sonntage nach Neujahr bestimmt. Der sie beginnende Chor (A dur, 3/4) außer den Geigeninstrumenten nur von zwei Hoboen begleitet:

„Ehre sei dir, Gott, gesungen, dir sei Lob und Dank bereit't" rc.

trägt wie die der andern diesem Kreise angehörenden Cantaten im Ganzen das Gepräge einer Chorarie. Er besteht aus zwei Theilen, deren zweiter die entsprechende weiche Tonart darstellt, und auf ähnlichen Grundgedanken beruht als der nach ihm zu wiederholende in der harten; hin und wieder nur wechselt Verwebung der Stimmen mit gleichem Fortschritte derselben. Nach seinem Schlusse beginnt der Evangelist seinen Bericht mit dem ersten Verse des zweiten Capitels in Matthäus' Evangelium: „Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande zur Zeit des Königs Herodes, siehe, da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen" rc. Nach diesen Worten erscheint ein 4stimmiger Chor, einfach begleitet, mit der ersten Hälfte des folgenden 2ten Verses: „Wo ist der neugeborne König der Juden?" der Alt antwortet zu forthallenden Tönen der Geigen: „Sucht ihn in meiner Brust, hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!" Der Chor fährt fort, nun die Stimmen verwebend: „Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande, und sind gekommen ihn anzubeten!" Wiederum entgegnet der Alt, begleitet wie zuvor:

Wohl euch, die ihr dies Licht gesehn,
Es ist zu eurem Heil geschehn!
Mein Heiland, du, du bist das Licht,
Das auch den Heiden scheinen sollen,
Und sie, sie kennen dich noch nicht,
Als sie dich schon verehren wollen;
Wie hell, wie klar muß nicht dein Schein,
Geliebter Jesu, seyn!

und nun tritt der volle vierstimmige Chor ein zu der Weise des Liedes: „In dich hab' ich gehoffet Herr"**) mit folgender Strophe eines von mir bisher nicht aufgefundenen Liedes:

Dein Glaub' all' Finsterniß verzehrt,
Die trübe Nacht in Licht verkehrt,

*) S. S. 283, 284.
**) Ch. G. 77. Becker 72.

Leit' uns auf deinen Wegen,
Daß dein Gesicht und herrlich Licht
Wir ewig schauen mögen!

Mit einer von einem Hoboe und der Grundstimme begleiteten Arie, worin beides, Instrumente und Gesang, einen 3stimmigen Satz selbständig zusammenwirkender Stimmen darstellen (Fis moll, 3/4), schließt sich der Baß an: „Erleucht' auch meine finstern Sinne" rc. Darauf setzt der Evangelist seinen Bericht fort, mit dem 3ten Verse an der bezeichneten Stelle: „Da das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm das ganze Jerusalem". Da unterbricht der Alt mit einem durch zitternde kurze Sätze der Geigen, die auf das Erschrecken deuten sollen, unterbrochenem Recitative; er fragt: Warum wollt ihr erschrecken? freuen solltet ihr euch vielmehr über den Bringer eures Heils! Der Bericht knüpft nach dieser Unterbrechung wieder an mit dem 4ten, 5ten und 6ten Verse; wo aber im 5ten die von dem besorgten Könige zu Rathe gezogenen Hohenpriester und Schriftgelehrten ihm antworten, treten sie nicht als Chor heraus, sondern die evangelische Erzählung geht in gleichem Tone fort, nur daß mit den Worten der Verheißung: „Und du Bethlehem im jüdischen Lande bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda" sie, obgleich stets nur durch den Baß begleitet, gesangähnlicher, nachdrücklicher betont wird und die Grundstimme bewegter fortschreitet. Damit schließt der den Worten nach biblische Theil dieser Cantate, die nur noch zwei Einzelgesänge zu freier Dichtung und die Strophe eines Kirchenliedes enthält. Zunächst erscheinen von dem Basse und einer Sologeige begleitet, die sich in lebhaften Gängen ergeht, Sopran und Tenor (H moll, 3/4) sehnsüchtig fragend: „Ach wann wird die Zeit erscheinen? ach wann kommt der Trost der Seinen" rc.? dazwischen ruft der Alt: „Schweigt, er ist schon wirklich hier!" Nach dem Schlusse dieses Gesanges aber verkündet eben diese Stimme, die im Fortgange der ganzen Cantate immer belehrend, berichtigend, tröstend auftritt, von zwei Hoboen begleitet, in einem kurzen Recitative: „Mein Liebster herrschet schon; ein Herz, das seine Herrschaft liebet, und sich ihm ganz zu eigen giebet, ist meines Jesu Thron." An diese Worte reiht sich der Schlußchoral, auf Heinrich Alberts Melodie: „Gott des Himmels und der Erden" (Ch. G. 34., Becker desgl.) zu der Strophe eines mir unbekannt gebliebenen Liedes, wenn sie nicht einzeln für diese Cantate gedichtet ist:

Zwar ist solche Herzensstube wohl kein schöner Fürstensaal,
Sondern eine finstre Grube; doch, sobald dein Gnadenstrahl
In dieselbe nur wird blinken, wird sie voller Sonnen dünken.

Die sechste, den Kreis der Weihnachtszeit beschließende Cantate gehört dem Feste der Erscheinung Christi an, oder der h. drei Könige. In der Anlage, selbst in den allgemeinen Zügen der Ausführung ihrer einzelnen Theile, gleicht sie den vorhergehenden, wir bedürfen also nicht eines langen Verweilens bei derselben. Hier, als bei einer höheren festlichen Veranlassung, erscheinen wieder zu dem beginnenden Chore und dem schließenden Chorale neben der Begleitung der Geigen und zweier Hoboen auch drei Trompeten und Pauken. Sogleich der erste Chor bezeichnet die in dem Ganzen vorwaltende Stimmung. Trotz alles Schnaubens der Feinde — heißt es darin — werden wir ihnen entgehen, wenn wir gläubig auf des Herrn Macht und Hülfe vertrauen. Arienhaftes wechselt in ihm mit Verwebung der Stimmen durch Nachahmungen; wir finden also in ihm wieder, was wir bei allen

einleitenden Chören dieser Reihe von Festcantaten antrafen. Wenn er geendet hat, setzt dann der Evangelist mit dem 7ten und 8ten Verse a. a. O. seinen Bericht fort, wie Herodes der Weisen zur Vernichtung des neugebornen Erlösers sich habe bedienen wollen, eine Erzählung, aus der nunmehr jener König (durch eine Baßstimme vertreten) selbständig hervorgehoben wird. In einem begleiteten Recitative, einer Arie, der zwei im Einklange fortgehende Oboi d'amore sich anschließen, die in kräftigmuthigen Rhythmen die Singstimme durchkreuzen, spottet der Sopran der kleinlichen List, die des Herrn Auge durchschaue: „Nur ein Wink von seinen Händen stürzt ohnmächt'ge Menschenmacht". Mit dem 9ten, 10ten, 11ten Verse tritt darauf der Evangelist wieder ein, erzählend, wie die Weisen, von ihrem Sterne geleitet, den Erlöser gefunden; nachdem er verkündet: „Und (sie) gingen in das Haus, und fanden das Kindlein mit Maria seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an, und thaten ihre Schätze auf, und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen", ertönt die erste Strophe des Weihnachtliedes von Paul Gerhard:

> Ich steh an deiner Krippen hier
> O Jesulein, mein Leben,
> Ich stehe, bring, und schenke dir
> Was du mir hast gegeben ꝛc.,

gesungen im Chore zu der späteren Weise des lutherischen Liedes: „Nun freu't euch lieben Christen-g'mein", die wir meist vorzugsweise auf das Lied Bartholomäus Ringwalds angewendet finden: „Es ist gewißlich an der Zeit"*). Die Könige des Morgenlandes brachten dem neugebornen Erlöser die Schätze ihrer Lande dar: wir opfern ihm Geist, Sinn, Herz, Seel' und Muth, die von ihm empfangenen Gaben. Lieblich ertönt dieses zu der schönen alten Melodie, einer der gesangreichsten früherer Zeit, die ohne andere selbständige Begleitung nur durch einen bewegten Instrumentalbaß belebt wird, den wir in der Sammlung der Choralgesänge ungern vermissen. Nach dem Schlusse dieser Strophe endet der Evangelist mit dem 12ten Verse seine Erzählung: wie Gott den Weisen im Traume befohlen, nicht wieder sich zu Herodes zu lenken, und sie durch einen andern Weg zurückgekehrt seien in ihr Land.

Ein Recitativ des Tenor, meist von gezogenen Tönen zweier Oboi d'amore begleitet, aber auch durch melodische Sätze derselben unterbrochen, ruft den Weisen nach: „So geht, genug, mein Schatz geht nicht von hier" ꝛc.; eine Arie des Sopran (H moll, 3/4) bietet den Feinden Trotz: „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken, was könnt ihr mir für Furcht erwecken" ꝛc.; ein vierstimmiges Re-

*) Ch. G. 361; Becker 199 B.

citativ *), in welchem die Stimmen, nach einander eintretend, zuletzt zu gemeinschaftlichem Schlußfalle sich vereinen, setzt diese Stimmung fort:

> Was will der Hölle Schrecken nun,
> Was will die Welt uns Sündern thun,
> Da wir in Jesu Händen ruhn? rc.

und leitet den Schlußchoral ein, der diese ganze zu einem Oratorium vereinte Reihe von Cantaten krönt:

---

*)

Was will der Höl = le Schrecken nun da wir in
da wir in Je = su Hän = den
Was will die Welt uns Sündern thun

Je = su Hän = den ruhn, in Je = su Hän = den ruhn
ruhn, da wir in Je = su Hän = den
was will die Welt uns Sündern thun,
Was will der Höl = le Schrecken nun, der Höl = le Schre = cken, da wir in

da wir in Je = su Hän = den ruhn
ruhn,
Je = su Händen ruhn, in Je = su Hän = den ruhn.

Nun seid ihr wohl gerochen
An eurer Feinde Schaar,
Denn Christus hat gebrochen
Was euch zuwider war;
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
Sind ganz und gar geschwächt;
Bei Gott hat seine Stelle
Das menschliche Geschlecht.

Hier begegnet uns aufs neue jene Weise, die erste, die in der Cantate auf den ersten Weihnachtstag uns entgegentrat, die aus weltlichem Gesange stammende des Passionsliedes: „O Haupt voll Blut und Wunden", aber mit wie anderem Gepräge! Dort als eine phrygische, feierlich, ernst, demüthig einhergehend; hier als eine durchhin harter Tonart angehörende, heiter, ja prächtig, und mehr noch so durch den ihr geliehenen Schmuck der Begleitung. Ganz selbständig geht diese neben ihr her, nur die Hoboen schließen sich ihr an; hörten wir sie ohne den Gesang, sie würde uns als eine Siegessymphonie erscheinen. Vor allen Instrumenten tritt die erste Trompete hervor, fröhlichen Spieles daherjubelnd, in der Einleitung, den Zwischensätzen, dem Nachspiele; mit den Geigen, den Hoboen wetteifernd und noch am Schlusse mit hohem hellen Tone über beide hinragend. In denselben Tönen, nur anders gedeutet, und entfaltet durch die Harmonie; zuvor durch menschliche Kehlen allein ausgehaucht, jetzt durch mannichfache Klänge des Erzes, des Holzes, der Saiten umspielt, spricht sich die Sehnsucht aus nach der Erscheinung des Erlösers, die Freude über deren Erfüllung.

Einem allgemeinen Überblicke von Bachs Thätigkeit und Bedeutung als kirchlichen Setzers sparen wir auf, was über diesen Kranz geistlicher Werke noch zu sagen wäre, und betrachten einige einzeln stehende von ähnlicher Bestimmung. Von geringerer Bedeutung ist die mit den Worten: „Tritt auf die Glaubensbahn" beginnende Cantate für den Sonntag nach Weihnachten, sie hat vier Arien und ein Duett durch Recitativ und Arioso verbunden, ohne eigenthümliche Auffassung. In der Cantate für das Neujahrsfest, die auf das Lied: „Jesu nun sei gepreiset" sich gründet, finden wir meist in allen Sätzen, in jedem nach seiner Art und Bestimmung, eine Behandlungsweise, wie sie in früher besprochenen uns begegnete; doch zeichnet ein den Schlußchoral einleitendes Baßrecitativ sich aus durch einen eigenthümlichen Zug. Es heißt in diesem Recitative: „doch weil der Feind bei Tag und Nacht zu unserm Schaden wacht, und unsre Ruhe will verstören, so wollest du o Gott erhören: wenn wir in heiliger Gemeine beten, den Satan unter unsre Füße treten." Diese letzten Worte, während alles Vorangehende zu bloßer Begleitung der Grundstimme gesungen ist, ertönen unerwartet in vollem Chore, mit großem Nachdrucke, mit einer Ernstlichkeit, die hier von entschiedener Wirkung ist. Der Schlußgesang, die 3te Strophe des erwähnten Liedes: „dein ist allein die Ehre, dein ist allein der Ruhm" rc. zu dessen gebräuchlicher Melodie vorgetragen (Ch. G. 11, Becker 11 A) erscheint mit Trompetengeschmetter zwischen den Stollen des Aufgesanges und an dessen Schlusse, und eben so am Ende des Ganzen. Eine 2te Cantate von gleicher Bestimmung: „Herr Gott dich loben wir" beginnt mit den vier ersten Zeilen dieses alterthümlichen Lobgesanges, deren Melodie als fester Gesang in der Oberstimme erscheint zu einem lebhaften,

mannichfach figurirten Gewebe der drei tieferen, und endet mit der sechsten (letzten) Strophe des Neujahrsliedes von Paul Eber: „Helft mir Gott's Güte preisen," zu dessen zweiter — nicht der ihm mit Helmbolds Liede: „Von Gott will ich nicht lassen" oft gemeinsamen — Melodie. (Ch. G. 23; Becker 23 A).

Bedeutender als diese Cantaten, denen das Schriftwort neben dem Kirchenliede fehlt, ist eine für das Dreikönigsfest bestimmte, beginnend mit der 4ten Strophe des Weihnachtliedes: „Ein Kind gebor'n zu Bethlehem" (Puer natus in Bethlehem) nach deren Anfangsworten sie ihren Namen führt: „Die Kön'ge aus Saba kamen dar". Diese erscheint zu ihrer alten gebräuchlichen Melodie, von einer Flöte und zwei Hoboen, die sich den Singstimmen anschließen, begleitet, in Bachs Art einfach behandelt (Ch. G. 12, Becker 12). An sie reiht sich unmittelbar das Schriftwort, aus der diesem Feste als epistolische Vorlesung bestimmten Weissagung des Jesaias, (LX, 1 — 6) jedoch nur mit der letzten Hälfte des sechsten Verses im sechzigsten Capitel: „Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen, und des Herren Lob verkündigen." Ein frischer Ruf zweier Hörner leitet diese als 4stimmiger Chor behandelten Worte ein, die außer jenen von 2 Flöten, 2 Oboi da caccia und den Geigen begleitet werden, vor deren weicheren und schärferen Tönen der volle Metallklang jener allezeit sich geltend macht, aufmunternd, vorwärtstreibend, in den bewegten Rhythmen des $^{12}/_{8}$-Taktes. Dieser ganze Chor bringt das Bild eines munteren Gewimmels uns lebhaft vor die Seele; er baut sich auf aus mannichfaltigen, selbständig, und unter einander verwobenen frischen melodischen Wendungen. In der Mitte erscheinen für eine Weile die Singstimmen allein in solcher Weise, ohne die Begleitung, die allgemach erst wieder ihnen sich gesellt; zum Schlusse strebt Singendes und Spielendes auf in kräftigen Einklängen und Octaven, die zuletzt in voller Harmonie sich wiederum ausbreiten. Ohne Zweifel hat der Meister während er diesen Chor schuf, an die Menge am Meere, die Macht der Heiden, die Fülle der Cameele, die Läufer aus Midian und Epha gedacht, von denen Jesaias Prophezeiung redet. Gesang und Begleitung enden zu gleicher Zeit, und eine einzelne Baßstimme erwähnt nun der erfüllten Weissagung, der reichen Gaben, welche die Könige des Morgenlandes dem neugebornen Erlöser gebracht, die sich bei seiner Krippe eingefunden; mit ihnen nahe auch der Gläubige dem Lebensfürsten, dem Lichte der Heiden, dem er jedoch nichts anderes zu bringen wisse als sein Herz. Aber auch diese Gabe sei nicht zu verschmähen, ja, sie sei die bessere. Die folgende, außer der Grundstimme noch von 2 Oboi da caccia (im Umfange des Altes) begleitete, einen vierstimmigen Satz selbständig zusammenwirkender Stimmen darstellende Arie, führt diesen Gedanken weiter aus:

> Gold und Ophir ist zu schlecht, weg nur, weg mit eitlen Gaben
> Die ihr aus der Erden bracht, Jesus will das Herze haben,
> Schenke dies, o Christenschaar, Jesu zu dem neuen Jahr.

So wird er nun der wesentliche Inhalt des Ganzen, wie er in der vorher betrachteten Cantate gleicher Bestimmung nur vorübergehend hervortrat. Denn in gleichem Sinne setzt das folgende Recitativ, die ihm angeschlossene Arie des Tenor, die Betrachtung fort. Der Herr möge das Herz nicht verschmähen, lautet es in jenem, schließe es doch Dinge ein, Früchte seines Geistes: des Glaubens Gold, den Weihrauch des Gebets, die Myrrhen der Geduld. Aber der Herr selber möge sich nun auch dem

Darbringenden schenken zu himmlischem Reichthum! Die Arie (C dur, 6/8) gesangreich, angenehm, von allen Instrumenten begleitet, die in Paare vereint, mit ihren mannichfachen Klängen sich gegeneinander stellen, bietet wiederholt das Herz dar, und leitet so den Schlußchoral ein, die 10te Strophe des Liedes: „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn" ꝛc. zu der aus dem Volksgesange stammenden Weise: „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit:"

> Ei nun mein Gott, so fall ich dir getrost in deine Hände,
> Nimm mich, und mach es so mit mir, bis an mein letztes Ende,
> Wie du wohl weißt, daß meinem Geist dadurch sein Weg entstehe,
> Und deine Ehr je mehr und mehr sich in mir selbst erhöhe.

Das Fest erscheint hier in verschiedener Bedeutung gefaßt als in den letzten Cantaten des die Weihnachtzeit umfassenden Kreises, aber nicht in geringerer. Dort, die Vergeblichkeit der List und der Gewalt der Feinde des Höchsten, hier die Hingabe des Herzens an ihn; dort der Triumph über die Widersacher, hier der Gegensatz der reichen Pracht derer, die den arm auf Erden Gekommenen anbeten, des Glanzes ihrer Gaben, gegen die köstlichen, wenn auch unscheinbaren, die der Gläubige darbietet.

Hiemit schließen wir unsere Betrachtung der, dem Weihnachtkreise angehörenden Cantaten unseres Meisters, und wenden uns zu denen, welche der Leidenszeit und der Auferstehung des Herrn gewidmet sind.

Hier treten uns als großartige Erscheinungen sogleich seine beiden Passionen nach Matthäus und Johannes entgegen, die jetzt, durch den Druck bekannt gemacht, in den Händen aller Verehrer des Meisters sich befinden. Einem Gerüchte zufolge hat er auch die Leidensgeschichte nach den andern beiden Evangelisten in ähnlicher Art behandelt, ich kann indeß, da diese mir nicht zu eigener Anschauung gelangt sind, darüber nicht berichten.*) In jenen ersten beiden aber finden wir einestheils den allgemeinen Zügen nach, nur zeitgemäß ausgebildet, die ältere Form solcher Musiken als Grundlage des Ganzen wieder, anderntheils aber auch die Aufnahme des um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts in neuem Sinne Hervorgegangenen, wie es namentlich bei den Hamburger geistlichen Tonsetzern in dieser Zeit erscheint. Es ist eine Vermischung des Früheren und Späteren, nicht eine Verschmelzung desselben zu einer neuen Form, wie sie Brockes und seine Tonsetzer versuchten; durch die Meisterschaft des großen Tonsetzers ist aber dem auf solche Weise Hervorgegangenen dennoch das Gepräge der Einheit aufgedrückt, ohne welches dasselbe überall kein Kunstwerk seyn könnte. Zur Rechtfertigung dieses Ausspruches möge das Folgende dienen.

Der altherkömmliche Vortrag der Passion, für den Kunstgesang bearbeitet, wenn auch nur

---

*) Rochlitz (Für Freunde der Tonkunst ꝛc. III. 364; IV. 428) versichert, er habe unter Doles als Knabe nur drei Passionen von J. S. Bach kennen gelernt, und ausführen helfen, ohne sich darüber zu erklären auf wessen Evangelium die dritte, bisher nicht öffentlich gewordene, sich gründe. Wahrscheinlich des Lucas; denn in der Erzählung dieses Evangelisten, des Matthäus und Johannes, finden wir erst alle Worte des Herrn am Kreuze vollständig zusammen, wogegen Marcus von diesen nicht mehr hat als Matthäus. Dennoch könnte es seyn, daß Bach eine der Erzählungen der andern beiden Evangelisten zweimal gesetzt habe, weil wir schon in älterer Zeit meist nur die des Matthäus und Johannes für musikalischen Vortrag behandelt finden.

mit höchster Einfachheit, erscheint nicht vor der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in der evangelischen Kirche, und auch nur örtlich, wo er von den Gebräuchen der alten Kirche noch beibehalten war, was nicht überall geschahe.*) Von den lateinischen Passionen des Galliculus und Hobrecht, welche Georg Rhau 1538 in seinen zu Wittenberg gedruckten Selectis harmoniis herausgab, kann hier nicht die Rede seyn, wo wir allein von deutschem geistlichen Gesange reden, wie denn auch diese Werke unfehlbar noch der alten Kirche angehörten; die Nachricht aber, daß Joachim von Burgk schon um 1550 eine achtstimmige Passion herausgegeben habe, beruht offenbar auf einem Irrthume in Rücksicht des Druckjahres, da dieser Meister damals noch in frühen Knabenjahren sich befand. Die früheste für Chorgesang eingerichtete Passion, nach dem Evangelisten Matthäus, finde ich 1573 in Keuchenthals Gesangbuche.**) Eine kurze 4stimmige Einleitung geht ihr voran und beschließt sie, im Übrigen sind nur die Turbae, die aus der evangelischen Erzählung hervortretenden Worte einer Mehrheit von Personen, oder des Volkes, vierstimmig behandelt; eingeschaltete geistliche Lieder kommen dabei nicht vor. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Passion nach dem Johannes die wir in Selneccers Gesangbuche, 1587, finden; von dem Herausgeber wird uns nur berichtet, daß geistliche Lieder, von der Gemeine gesungen, deren Vortrag eingeleitet hätten.***) Weiter geht schon im folgenden Jahre 1588, Bartholomäus Gese, in späteren Jahren Cantor zu Frankfurt an der Oder. Seine Passion nach dem Johannes beginnt mit einem fünfstimmigen Chore: „Erhebet eure Herzen zu Gott, und höret das Leiden unseres Herrn Christi, wie es Sanct Johannes beschrieben hat"; wo nun die evangelische Erzählung im Choraltone, einstimmig durch den Tenor vorgetragen folgt, vom ersten Verse des 18ten Capitels an, bis zum 42sten des folgenden 19ten. Aus ihr treten selbständig hervor: die Reden Christi, von den 4 gewöhnlichen Chorstimmen, vielleicht einzelnen Sängern, vorgetragen; die Worte des Petrus und Pilatus, dreistimmig, durch die oberen Stimmen; die der Mägde und Knechte des Hohenpriesters zweistimmig, durch zwei Soprane, und durch Alt und Tenor; die Turbae fünfstimmig, mit verdoppeltem Discant. Ein fünfstimmiger Chor schließt das Ganze: „Dank sei dem Herrn, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen." Alles dieses ist, mit sparsam angewendeter Kunst, einfach und würdig gehalten, ein Fortschritt auf dem betretenen Wege. Ähnlich werden die Passionen in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts noch beschaffen gewesen seyn, deren ich aus diesem Zeitraume keine gesehen habe. Denn von Heinrich Schützens†) Auferstehung des Herrn (1623), worin bei einer, den allgemeinen Umrissen nach nur den älteren Passionen übereinstimmenden Einrichtung, doch bereits modernere Formen vorkommen, möchte ich keinen Rückschluß wagen auf gleichzeitige Behandlungen der Leidensgeschichte, deren Darstellung allezeit ernster und strenger gefaßt wurde. Noch die Passionen nach allen vier Evangelisten, die wir aus den letzten Lebensjahren dieses Meisters (1666) besitzen††) zeigen dergleichen Formen späterer Zeit in sehr bescheidenem Maaße,

*) S. Th. I. S. 311. 312.

**) S. Th. I. S. 311.

***) Eben da, S. 406.

†) S. Th. II. S. 212. 213.

††) In der Handschrift des Cantors Johann Zacharias Grundig, den wir als früheren Gönner Grauns haben kennen lernen. (S. S. 233.) In der schätzbaren Sammlung des Organisten Becker in Leipzig.

höchstens in den sie beschließenden, sehr ernst gehaltenen Chören, im Übrigen sind sie den älteren im Style übereinstimmend. Die erste von ihnen beginnt mit der kurzen Einleitungsformel: „das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangeliste Matthäus“, und so, mit geringen Abänderungen auch die Übrigen; dann folgt, im Choraltone, die biblische Erzählung, aus der nur die Turbae vierstimmig hervortreten; sie schließt mit dem Begräbnisse Christi, und dann reiht sich an sie der Schlußchor: bei der Passion nach dem Matthäus, über die Zusatzstrophe des Liedes: „O wir armen Sünder“:

Ehre sei dir Christe, der du littest Noth ꝛc.

auch dessen Melodie anklingend; bei der Leidensgeschichte nach Marcus, über die kurze, auch Gese's Passion beschließende Zeile: „Dank sei unserem Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen“; bei der nach Lucas, über die Schlußstrophe des Liedes von den sieben Worten des Herrn am Kreuze: „Da Jesus an dem Kreuze stund“:

Wer Gottes Marter in Ehren hat,
Und oft betracht' sein' bittern Tod ꝛc.

doch ohne Anklang an die Weise des Liedes, der nur in den Schlußchören der ersten und der letzten dieser Passionen sich findet, deren Text aus ähnlichen Liedern geschöpft ist; bei der Passion nach Johannes endlich über die Schlußstrophe des Liedes: „Christus der uns seelig macht“:

O hilf Christe, Gottes Sohn
Durch dein bitter Leiden ꝛc.

Ähnlich sind noch die, 16 Jahre später, in Vopelius' Gesangbuche (1682) erscheinenden beiden Passionen nach dem Matthäus und Johannes eingerichtet,*) und wenn sie auch sehr wahrscheinlich früheren Ursprungs sind, so zeigt doch ihre Aufnahme in ein so viel späteres Gesangbuch, daß die Form in der sie erschienen, damals noch die gewöhnliche, gebräuchliche war.

Erst 1672, ein Jahr nach Heinrich Schütz' Tode, in der zu Königsberg in Preußen erschienenen Passion des Preußischen Capellmeisters Johann Sebastiani,**) zeigt sich, bei fortbestehender allgemeiner Einrichtung solcher Musiken, eine Erneuerung der Formen im Einzelnen, und hier auch, so viel ich finden konnte zum erstenmale, der Gebrauch kunstmäßig gesetzter Melodieen geistlicher Lieder, die dem biblischen Vortrage eingeflochten sind, während bei Schütz in den motettenhaften Schlußsätzen seiner Passionen, und nicht einmal in allen, nur Anklänge an Choralweisen erscheinen. Sebastiani hat, der Aufschrift seines Werkes zufolge, die eingestreuten Kirchenlieder und ihre Weisen „zur Erweckung mehrer Devotion“ aufgenommen, und dabei, bis auf zwei Fälle, der unveränderten, nur zuweilen in anderen Tonumfang gebrachten Sätze des in Preußen noch hochverehrten Eccard über ältere Melodieen solcher Lieder sich bedient, spätere, zu Eccards Zeit noch nicht vorhandene, oder doch von ihm nicht bearbeitete, neu gesetzt, auch eine von ihm selber neu erfundene und gesetzte angewendet. Die biblische Erzählung erscheint aber bei ihm nicht länger im Choraltone, sondern recitativisch in neue-

*) S. Th. II. S. 556.
**) S. Th. II. S. XVIII, XIX, unter den Zusätzen.

rem Sinne, und wird an hervortretenden Stellen, entweder von zwei Geigen oder eben so viel Violen und dem Basse begleitet, was zwar Schütz bereits über 50 Jahre früher, jedoch nur bei der Auferstehungsgeschichte auf ähnliche Weise zu thun gewagt hatte. Die Turbae treten in vierstimmigem Chore auf, aber fünfstimmigem Gesange, denn der Evangelist stimmt allemal in hohem Tenore, selbständig mitwirkend ein; zwei Geigen, vier Violen und die Grundstimme sind ihnen als Begleitung regelmäßig gesellt. Für die geistlichen Lieder findet sich die Vorschrift, daß sie nur in der Oberstimme gesungen, in den übrigen durch die vier Violen und die Grundstimme ausgeführt werden sollen, was seinen Grund vielleicht darin hat, daß sie auch in der äußeren Erscheinung vor den Turbis sich auszeichnen möchten. Nur bei dem „Dankliedchen für das bittere Leiden Jesu Christi" das am Schlusse des Ganzen steht wird eine Ausnahme gemacht; dieser mehr arienhaft gehaltene Gesang soll in seinen ersten vier Strophen zwar in gleicher Art vorgetragen werden, bei der fünften und letzten aber sollen alle singenden wie klingenden Stimmen mitwirken.

In der neuen inneren Ausgestaltung und Erweiterung, in der die Form des hergebrachten Vortrages der Leidensgeschichte bei Sebastiani erscheint, finden wir sie nun auch bei Bach wieder, abgesehen von dem Unterschiede, den eine um funfzig Jahre spätere Zeit, und die Eigenthümlichkeit des Meisters nothwendig herbeiführen mußten. Schriftwort und Kirchenlied genügten den Mitlebenden des späteren Meisters nicht länger, auch wohl ihm selber nicht, als Sohne seiner Zeit. Die fernere Betrachtung und Erwägung des in seiner Ganzheit der Gemeine Vorübergeführten, wie sie einen wesentlichen Theil anderer kirchlichen Musiken bildete, sollte auch hier nicht fehlen, zumal da nur durch sie die Anwendung der neuen, beliebten, durch das musikalische Drama hervorgerufenen Formen möglich wurde. Blieb nur die Grundlage, der Kern, des bisher durch langen Gebrauch kirchlich Geheiligten unversehrt, so konnte kein Anstoß gefunden werden bei der Einführung desjenigen, was bei anderen Gelegenheiten ja bereits heimisch geworden war in der Kirche. Nur jene Soliloquia, jene theatralischen Scenen, in denen biblische Personen mit andern als Worten der Schrift auftraten, mußten ausgeschlossen bleiben, denn eine so große Näherung an die Bühne durfte nicht stattfinden, wie bei den Hamburger Tonmeistern; eine Vermittelung, wie Brockes sie versucht hatte um ihre Einführung thunlich zu machen, erschien unstatthaft.

In einer solchen, an dem Alten wie Neuen theilnehmenden Gestalt erscheinen uns nun die beiden Passionen Bachs über die ich allein zu berichten vermag: die nach Matthäus und Johannes. Welche von beiden die frühere, welche die spätere sei, darüber mangeln uns urkundliche Nachrichten; wir wissen nur von der nach Matthäus, daß sie bei dem Nachmittagsgottesdienste am Charfreitage 1729 zu Leipzig aufgeführt worden ist, woraus freilich die Folgerung nicht unbedingt hervorgeht, daß dieses Jahr auch das ihrer Entstehung sei. Aus inneren Gründen aber möchte ich sie für die spätere halten. In der andern sind die Chöre länger, ausführlicher gehalten, zuweilen zum Nachtheile der Gedrängtheit der Darstellung, indem sie, eben ihrer breiten Ausführung wegen, die Erzählung eher unterbrechen als beleben. Die Arien haben einen mehr älteren Zuschnitt, sind von größerem Umfange, und die aus der biblischen Erzählung hervortretenden Personen haben ein weniger bestimmtes Gepräge, namentlich ist nichts geschehen, um die Reden des Erlösers vor denen der Übrigen auszuzeichnen, was sich später mit so großer Liebe und Sorgfalt gethan findet. Es scheint daher, daß durch diesen älteren Versuch der Meister über die Auffassung der großen ihm gestellten Aufgabe erst mit sich

einig geworden sei, und sie dann später auf jene Weise gelös't habe, die unsere Bewunderung bei jedem neuen Hören in Anspruch nimmt.

Unter diesen Voraussetzungen beginnen wir unsere Betrachtung beider großen Werke mit dem unter ihnen, das wir als das frühere annehmen, der Passion nach Johannes.

Wer dem Meister die zwischen die Erzählung des Evangelisten eingeschalteten Stücke gedichtet habe, wissen wir nicht; es ist aber wahrscheinlich, daß er selber diese aus früher vorhandenen Gedichten über die Leidensgeschichte für seinen Zweck sich zusammengestellt habe. Denn wir treffen mehrere, die aus Brockes' Passion eben nur entlehnt sind. So ist die erste in dem Ganzen erscheinende Arie*) in ihren Worten denen des Anfangschores in jenem Gedichte übereinstimmend: „mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden" 2c.; so finden wir hier jene eben daher stammende Arie wieder, worin eine „gläubige Seele" andere Sinnesverwandte auffordert, zum Kreuzeshügel nach Golgatha zu eilen, wo allein die Wohlfahrt blühe**); so begegnet uns, wenn auch nicht in ganz wörtlicher, doch sinnesgleicher Übereinstimmung, jene Arie, in der, unter dem Kreuze des Erlösers, der Gläubige, um sein Heil bangend, den Verscheidenden um Trost anruft, und ihn durch sanftes Neigen des Hauptes empfängt, statt durch Worte des schon verstummenden Mundes***). Da Bach nun wohl das Gedicht des Hamburger Rathsherrn nicht als bloßes Dichterwerk, sondern im Vereine mit den Tonschöpfungen seiner Vorgänger kennen lernte, ja, absichtlich seine Auffassung jener einzelnen Stellen der ihrigen gegenüberstellen wollte, so wählen wir eben diese zu näherer Betrachtung und Vergleichung, wo sie uns statthaft, und an ihrem Orte zu seyn erscheinen wird.

Der das Ganze einleitende 4stimmige Chor (G moll, 4/4) von den 4 Geigeninstrumenten, zwei Flöten und eben so viel Hoboen begleitet, beginnt in seinem ersten Theile mit den Anfangsworten des achten Psalms, sich auf sie beschränkend: „Herr unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist", und fährt dann in dem zweiten fort, nach welchem der erste wiederkehrt: „zeig uns durch deine Passion, daß du, der wahre Gottes Sohn, zu aller Zeit, auch in der größten Traurigkeit verherrlicht worden bist." Die Auffassung, die ein neuerer Kunstrichter†) bei dem Meister in Behandlung dieses Chores finden will, scheint mir nicht richtig erkannt zu seyn. Die ernsten, feierlichen Worte des Psalms, sagt er, hätten den Ausdruck des Kräftig-Erhebenden gefordert, zugleich aber hätten sie zur Vorbereitung auf die Leidensgeschichte des Herrn gedient, die Gemüther also zu Wehmuth und Traurigkeit stimmen sollen. Beides habe jedoch, damit es sich nicht störe, ja aufhebe, zu enggeschlossener Einheit verbunden mit einander gehen müssen, und dennoch Jedes selbständig, von dem Andern unabhängig. Da habe nun Bach das Ernste, Großartige den Singstimmen, den Saiteninstrumenten die düstere schmerzvolle Bewegung zugetheilt, die als leises fernes Rauschen in einer unheimlich unruhigen Figur durch den ganzen Chor hintöne. Nun darf zugegeben werden, daß beide Anforderungen, die hier unterschieden werden, sich dem Tonsetzer, diesem Chore gegenüber, aufdringen können, allein der aufmerksam Prüfende wird sich überzeugen müssen, daß nicht allein die Auffassung

*) S. Nr. 6. S. 19 der Trautweinschen Ausgabe.

**) Eben da. Nr. 26. S. 70.

***) Eben da. Nr. 32. S. 88.

†) Rochlitz a. a. O. S. 437.

Bachs eine andere gewesen, sondern daß er auch (vorausgesetzt, er habe jene Anforderungen wirklich an sich gestellt) ihnen nicht auf die Art genügt habe, wie von ihm ausgesagt wird. Es hat bei ihm keine solche Theilung des Ausdruckes zwischen Singstimmen und Instrumenten stattgefunden, wie behauptet ist; jene unheimlich düstere Figur ist vielmehr beiden gemeinschaftlich, sie rauscht auch nicht leise hin durch das Ganze, sie erhebt sich bis zu lautem Tosen gleich hohlem Wogengebrülle, meist dreistimmig zu bewegtem Basse und fortschwingendem gleichen Tone der Grundstimme; nur an einzelnen Stellen braust sie dumpf in den tiefsten Klängen dieser letzten hin. In solcher Weise, an einer einzigen Stelle nur eine kleine Weile kaum merkbar unterbrochen, macht sie durch das Ganze hin sich geltend in jedem einzelnen Theile desselben, während Klagetöne in dem höheren Umfange der Blaseinstrumente dazu vernommen werden. Nehmen wir Alles dieses in uns auf, so erscheint uns das Bild des über die Wogen des Meeres hinwandelnden Heilandes, die Gestalt dessen, der dem Sturme und den Wellen gebot; neben ihr aber die des Gekreuzigten, auf den die Fluthen der bittersten Qual gleich einem stürmenden Meere eindringen, und der scheinbar machtlos und erliegend, doch über Hölle und Tod triumphirt. Von Trauer, von Wehmuth, von einem Vorbereiten des Gemüthes auf dieselben, begegnet uns eben nichts; es ist ein großartiger Kampf, ein stetes Ringen mit furchtbarer, ruheloser Macht, bis hin zur Verherrlichung, die uns freilich in vollem Glanze nicht gezeigt wird, und hier, der Bestimmung des Ganzen zufolge, auch noch nicht entgegengebracht werden sollte. Das Bild ist ein großartiges, aber gewaltig herbes, es erweckt nicht Andacht, sondern Staunen, es überwältigt, aber es ist so ganz im Sinne des Meisters gefaßt, daß die wenigen Worte, an die es sich lehnt, und die uns seine Fassung deuten, wohl nach dessen eigner Wahl an die Spitze des Ganzen gestellt sind, ein neuer Grund für die zuvor ausgesprochene Ansicht, daß er selbst das zwischen die biblische Erzählung Eingestreute und sie Umfassende sich zusammengelesen habe.

Die aus jener Erzählung, als Theile derselben sich hervorhebenden Chöre, auch wo sie nur wenige Worte enthalten, sind fast alle breit ausgeführt, an dem Ausdrucke einzelner Worte die vor den übrigen hervorgehoben werden sollen, oft mit Hartnäckigkeit, stets mit Bedeutung haftend; so: „Wäre dieser nicht ein Übelthäter, wir hätten ihn dir nicht überantwortet; Wir dürfen niemand tödten" rc., wo in chromatischen Fortschreitungen eine ganze Kette schneidender Mißklänge bis zu lange hingehaltener Auflösung uns vorübergeführt wird, den Abscheu vor der Übelthat, die Qualen des Todes anschaulich darstellend; „Kreuzige, kreuzige," wo das dringende Heischen einer wildbewegten Menge neben ihrem harten, blutgierigen Geschrei trefflich ausgedrückt ist; „Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben," wo der Nachdruck auf jenes, der Blutgier willkommene Gesetz durch die Syncope eindringlich hervortritt, eben wie in dem gleichbetonten, dem Pilatus dräuenden Chore: „Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht," womit der wankelmüthige Landpfleger eingeschüchtert werden soll; „Lasset uns den nicht zertheilen," wo wiederum die Syncope das Zertrennen anschaulich macht. Aller dieser mannichfache, scharfe Ausdruck ruht aber zugleich auf der kunstreichsten Verwebung der Stimmen in diesen meist figurirten Chören, ein jeder von ihnen erscheint als ein mit der treuen Sorgfalt alter Maler ausgeführtes Bild. Der Schlußchor: „Ruht wohl ihr heiligen Gebeine, um die ich nicht mehr trostlos weine" stellt eine Chorarie dar, gesangreich und gefühlvoll, bei aller Einfachheit durch Mannichfaltigkeit der Stimmführung dennoch kunstreich; in seiner Milde und Ruhe empfinden wir die Schlichtung des rastlosen schweren Kampfes

den uns die Herbheit des beginnenden Chores entgegenbrachte. Der Meister läßt jedoch nach ihm noch die Schlußstrophe des Schallingschen Liedes: „Herzlich lieb hab ich dich o Herr" vortragen, um dem Ganzen kirchliche Weihe zu geben:

Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein
Am letzten End' die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen 2c.

Ihre Melodie erscheint in sehr hohem Tonumfange, wie er bei gleichzeitigen Tonsetzern uns gewöhnlich begegnet, und der vielleicht hier durch den Wunsch herbeigeführt ist, der weichen Tonart des vorangehenden Chores (C moll) die zugehörige harte (Es dur) folgen zu lassen, obwohl Ähnliches auch durch Anwendung der gleichnamigen (C dur) erreicht worden wäre, die ohnehin die ursprüngliche der Melodie des Liedes ist.

Der in das Ganze verwobenen Strophen geistlicher Lieder sind, mit Einschluß der oben angeführten, zwölf, welche mit acht Melodieen erscheinen. Die Weise des Liedes von Christi Leiden: „Jesu Leiden, Pein und Tod" waltet vorzugsweise in dieser Passionsmusik, sie begegnet uns drei Mal an bedeutenden Stellen. Das erste Mal mit der zehnten Strophe ihres Liedes (Petrus, der nicht denkt zurück 2c.) bei der Verleugnung des Petrus; sodann nach des Herrn Rede an seine Mutter und den Jünger den er lieb hatte, worin er beide an einander weis't, mit der 20sten Strophe (Er hat Alles wohl bedacht); endlich mit der 34sten, der Schlußstrophe des Liedes, nach des Herrn letztem Worte am Kreuz: „Es ist vollbracht!"

Jesus, der du warest todt
Lebest nun ohn' Ende 2c.

worauf wir später zurückkommen. Die beiden andern, zweimal vorkommenden Singweisen gehören nicht minder Passionsliedern an: dem Heermannschen „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen," und dem alten, aus lateinischem Gesange stammenden „Christus der uns seelig macht," das hier mit dieser seiner ersten, und seiner Schlußstrophe erscheint: „O hilf Christe Gottes Sohn." Diese, und die übrigen nur einmal eingeführten Melodieen*) sind mit Sorgfalt gesetzt, dem Wortausdrucke in den gewählten Strophen nachgehend, der durch chromatische Gänge möglichst geschärft wird, und milder erst in dem Schlußchorale hervortritt. Eben dieses, nicht selten an Übertreibung gränzende Streben nach solchem Ausdrucke des Einzelnen, waltet auch in der Erzählung des Evangelisten vor, und den aus ihr hervortretenden Reden. Daß der Evangelist, wo er von dem „bitterlich Weinen" des Petrus redet, selber weint, wird uns nicht befremden, weil dieser Zug fast ohne Ausnahme durch alle Passionsmusiken jener Zeit hingeht, eben wie es auch nicht auffallen kann, daß der Gesang Worte auszeichnet, wie „gekreuziget" und „Golgatha" auf denen in einem musikalischen Werke von

*) Vater unser im Himmelreich 2c.
O Welt ich muß dich lassen 2c.
Machs mit mir Gott nach deiner Güt 2c.
Valet will ich dir geben 2c.
Herzlich lieb hab' ich dich o Herr 2c.

der Bestimmung desjenigen das wir besprechen, ohnehin ein vorzüglicher Nachdruck ruht. In Christi Rede aber, wo er, sein Reich als außerweltlich bekräftigend, sagt: „wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen" ꝛc. wird uns in einer Sylbendehnung, so wie der sie nachahmenden Begleitung des Basses, auch ein vorübergehendes Bild des Kampfes gegeben; eben wie in einem überlangen Melisma zu den Worten: „da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn" uns die Geisselung anschaulich vorübergeführt werden soll.

Unter den Arien hoben wir gleich zu Anfange unserer Betrachtung diejenigen hervor, deren Text wir aus Brockes' Passionsoratorium entlehnt fanden, weil sich dadurch Gelegenheit bot, die Leistungen Bachs mit denen berühmter Vorgänger zu vergleichen. Zu dieser bis hieher aufgeschobenen Vergleichung wenden wir uns jetzt, wobei im Voraus zu bemerken ist daß eine der vorzüglichsten Arien der Bachschen Johannes-Passion, obgleich ihre Dichtung gleichen Ursprungs ist, eine solche Vergleichung nicht zuläßt. Sie folgt unmittelbar auf die eben erwähnte Stelle der Erzählung des Evangelisten von Christi Geisselung, und lautet:

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen
Mit bittern Lasten, hart beklemmt am Herzen,
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Wie dir in Dornen die ihn stechen
Die Himmelschlüsselblumen blühen;
Du kannst viel süße Frucht von seinem Wermuth brechen,
Drum sieh ohn' Unterlaß auf ihn.

Wir fanden, mit Ausnahme der letzten Zeile und mit geringen Abweichungen, diese Strophe unter den einleitenden Versen für jene Regenbogenarie, die bei früherem Besprechen der Brockesschen Dichtung uns verletzend entgegentrat*). Hier sind diese Verse durch ihre Schlußzeile zu einem selbständigen Ganzen abgerundet, wogegen sie dort in mancherlei Bildern über die von dem Heilande erlittenen Mißhandlungen noch breit sich ergehen. Händel und Mattheson nun, die sie in solcher Gestalt gesetzt haben, betrachteten sie im Sinne des Dichters nur als einleitende; jener (und mit ihm Telemann, der diese Stelle aus seinem Tonsatze entlehnte) faßte sie als unbegleitetes Recitativ ohne weiteren Nachdruck darauf zu legen; Mattheson bildete aus ihnen ein begleitetes, in Arioso ausgehendes Recitativ, ohne länger dabei zu verweilen; bei Keiser fehlen sie ganz, da er, wie jene Arie, so auch deren Einleitung ganz wegließ. Bach hat unsere Strophe einem Baryton zugetheilt, und läßt sie durch zwei Violen d'Amour, eine Laute, und die Grundstimme begleiten**). Der Gesang, die Worte nachdrücklich betonend, ist würdig und edel gehalten, die Wiederholung der letzten Zeile allein, während alles Vorhergehende nur einmal gehört wird, als Hinweisen auf das ewige Vorbild des Christen, vollkommen gerechtfertigt; die weichen, gedehnten Töne der Geigeninstrumente, die vollen, zwar verhallenden, doch klangreichen der Laute umgeben das anmuthende Bild mit einem Rahmen, der dessen Bedeutung hervorhebt. Gern wird man sich an ihm genügen lassen, und der

*) S. Seite 133, 135, 179.

**) S. Nr. 17 (S. 45) der Trautweinschen Ausgabe.

langen, unmittelbar darauf folgenden Arie vorübergehen, deren Worte einen gleichen Gedanken aussprechen, und die eine spielende Figur in ihrer Begleitung, wie in den Violen, so der Grundstimme, hartnäckig bis zur Ermüdung festhält, eine Figur, derjenigen gleich, die, weit ausgesponnen, in der langen Sylbendehnung auf das Wort „geisselte" erscheint und das Bild der Geißelung, zuweilen auch schmerzlicher Seufzer des Gepeinigten, gegenwärtig erhalten soll, neben den Betrachtungen über die heilsame Frucht der bittern Leiden des Heilandes. Hierin stellt sich Bach, bei aller Ursprünglichkeit in der Ausgestaltung des Einzelnen seiner Tonbilder, den Hamburger Meistern gleich, und verfällt damit seiner Zeit, welche dergleichen mit Beifall aufnahm.

Konnten wir Bachs Behandlung der mitgetheilten Strophe der seiner Vorgänger, wegen der Wahl völlig abweichender Formen, nicht vergleichen, so ist es auch bei jener anderen Strophe: „mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden" rc. nicht thunlich, und aus gleichem Grunde, obgleich eben hier Händel, Keiser, Mattheson und Telemann, ein jeder uns einen eigenthümlichen Tonsatz entgegenbringt. Brockes' Gedicht wird durch diese Strophe eröffnet, und sie ist von allen seinen Tonsetzern, seiner Absicht zufolge, als Chor gefaßt; Bach hat sie — nach seiner allgemeinen Einleitung das erste, an freier Dichtung dem biblischen Berichte Eingewobene — als Arie behandelt, weil nächst seinem eigenthümlich großartigen Anfangschore, nur mehrstimmiger Gesang aus dem Berichte des Evangelisten hervorgetreten war, und die Anwendung des Einzelgesanges um der Abwechselung willen ihm angemessen erschien. Und doch stellt seine Arie sich dar als ein Satz von 4 selbständig zusammenwirkenden Stimmen — zweier Hoboen, einer Altstimme und des Basses — wie deren, häufiger noch als dreistimmige Sätze, in seinen Sonntags- und Fest-Cantaten vorkommen, so daß der Gegensatz mehr in der vollen und einfachen Besetzung, in der Beschaffenheit der für die Ausführung angewendeten Kräfte heraustritt, als in der Mehr- und Minderstimmigkeit. Demnach bleiben unserer Vergleichung nur die zwei schon zuvor bezeichneten Arien übrig. Bei der ersten: „Eilt ihr angefochtnen Seelen" können wir nur Keiser, Händel, Mattheson unserem Meister gegenüberstellen, denn Telemann hat hier von Keiser geborgt, wogegen bei der zweiten „mein theurer Heiland, laß dich fragen," auch dieser mit eigenthümlicher Fassung Bach entgegentritt.

Wie Keiser die Arie: „Eilt ihr angefochtnen Seelen" gefaßt habe, betrachteten wir bereits als wir seine Behandlung von Brockes' Gedicht uns vorüberführten. In Bachs Behandlung jener Strophe erscheint uns weniger das Gewimmel, das Drängen der das Kreuz Suchenden, dahin Eilenden, als das Vorwärtsstreben, Voraneilen des Führers nach einem bekannten, bestimmten Ziele, auf das er mit Sicherheit und Festigkeit hinweis't, wobei die Wahl der Baßstimme als der leitenden eine glückliche ist. Händel, gleich Keiser, wählte dazu eine Sopranstimme, eine Führerin, deren Aufruf in weicher Tonart denn auch mehr gefühlvolle Bitte ist, als ernste Mahnung*), allein wie in Bachs Arie, stets nur durch ein einzelnes, einfaches „Wohin" des Chores fragend unterbrochen wird. Mattheson hat nicht minder als Händel seine Arie einer Sopranstimme zugetheilt und den 12/8-Takt
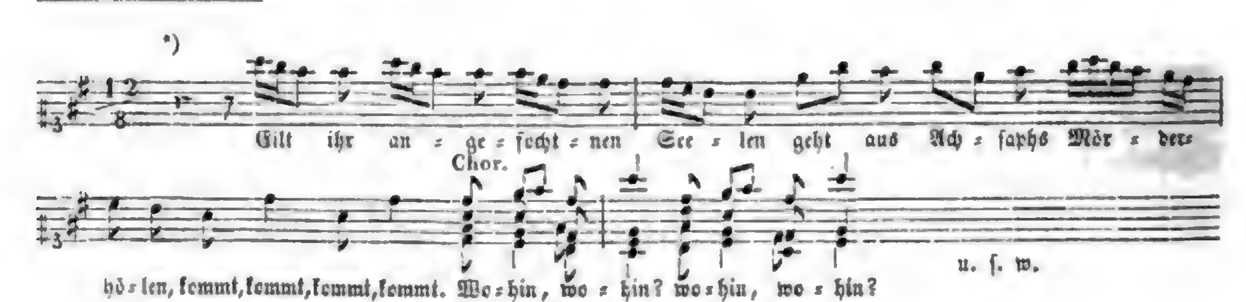
*)



angewendet, nur, wie Keiser, eine harte Tonart gewählt; aber wie bedeutungslos steht er da neben den Andern!*) Wer seinen tändelnden Aufruf, das in gemächlichem Hin- und Herwiegen ihm antwortende „Wohin?" des Chores vernimmt, würde nicht ahnen, daß hier von der Wallfahrt nach einer ernsten, heiligen Stätte die Rede sei. Als solche hat Bach, mehr als die Übrigen, selbst als Händel, uns seinen Gesang entgegengebracht, und dem Dichter, wie der Gesammtheit seiner Aufgabe dadurch am meisten genügt, wiewohl wiederum in Kürze und Gedrängtheit der Ausführung ihm, dem sich zu weit Verbreitenden, Händel voranzustellen ist. Noch abweichender, und eben hier mehr als in der eben betrachteten Arie ihre eigenthümliche Natur offenbarend, haben unsere fünf Meister die später erscheinende aufgefaßt**). Bei Bach lauten ihre Worte mit geringen Abweichungen von Brockes' Gedicht, folgendergestalt:

Mein theurer Heiland laß dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
Und selbst gesagt: Es ist vollbracht;
Bin ich vom Sterben frei gemacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen gar nichts sagen,
Doch neigest du das Haupt und sprichst
Stillschweigend, Ja!

Woher diese Abänderungen, diese Ausdehnung der kürzeren, gedrängteren Strophe des Dichters rühren, wird uns klar werden, wenn wir Bachs Behandlung uns vorüberführen***). Keiser, den vorangehenden Worten des Evangelisten sich anschließend: „und er neigete sein Haupt" läßt in einem kurzen Vorspiele eine melodische Wendung vernehmen, die uns das sanfte Neigen des Hauptes andeutet, und unterbricht mit ihr als Antwort die Fragen seiner Tochter Zion, ein stilles, liebliches Bild in seinem Sinne gebend. Händel, in ähnlicher Auffassung, aber ganz verschiedener Ausführung, läßt eine ähnliche, in gleichem Sinne erfundene Wendung in den Gesang fortgehend abgebrochen hineintönen, als sei in dem zusammenbrechenden Haupte des Verscheidenden, dessen Bild dem Frager unaufhörlich sich erneue, ihm beständig vor der Seele schwebe, die Antwort gegeben, daß jenes Ster-

*)



**) S. dieselbe nach Keisers Composition, Beispiel 44.
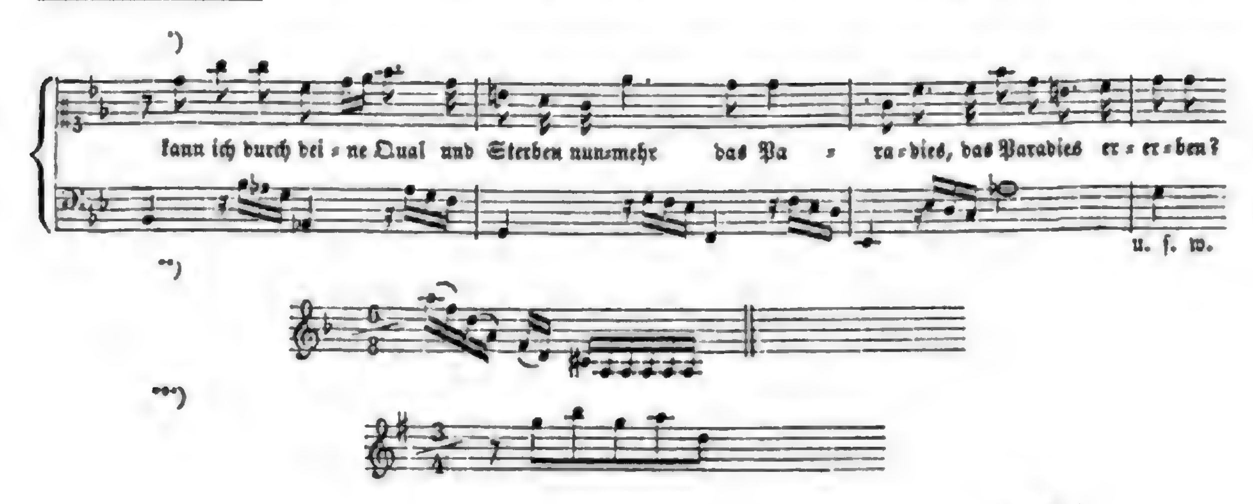
***) S. die oft erwähnte Ausgabe, Nr. 32, Seite 88 — 92.

den das er geschaut habe, ein welterlösendes sei*). Telemann, beiden sich anschließend, bedient sich einer, ohne Unterbrechung den ersten Theil seiner Arie begleitenden Figur in doppelter Bedeutung**). Dort drückt sie das lebhafte, dringende Heischen der Antwort aus, das mehr das Innere des Fragenden bewegt, als es äußerlich in dem Gesange heraustritt, der in sanfterem Ausdrucke nur Bekümmerniß und Zweifel athmet, die erst gegen das Ende in einer langen, aufwärts strebenden, zuletzt laut austönenden Sylbendehnung zu gesteigerter Gemüthsbewegung werden. Wie nun in der ursprünglichen Fassung des Dichters der 2te Theil der Arie der gläubigen Seele zugetheilt ist, welche der Tochter Zion das zusammensinkende Haupt des Heilandes als ihren Fragen Antwort gebend deutet; so ändert sich mit dem Eintritte dieses Theiles auch das Gepräge des Gesanges. Er geht nun, durch die Grundstimme allein begleitet daher; der Sopranstimme, die den ersten vorzutragen hatte, folgt eine Altstimme in ihren höheren, weichen Tönen, und als diese die Worte: „so neiget er sein Haupt" erklingen läßt, kehrt die anfängliche Begleitungsfigur erst wieder, doch in harter Tonart, und außer dieser Stelle, nur noch bei der Rückkehr des Gesanges in die ursprüngliche weiche Tonart vernommen; daß sie auch hier auf das geneigte Haupt deuten solle, läßt ihre Wendung, lassen die Worte nicht zweifelhaft zu denen sie erklingt. Alle drei Meister haben sich demnach eine ähnliche Aufgabe gestellt, und sie in verschiedener Art gelös't; der früheste ein Bild von sanftem milden Ausdrucke, der zweite von mehr geheimnißvollem, der dritte von leidenschaftlich bewegtem Gepräge gebend. Auch Mattheson begleitet seine Arie durch eine stätig festgehaltene Figur***), die indeß auf eine ähnliche Absicht, wie die bei jenen andern Meistern waltende nicht schließen läßt; hinter jeder einzelnen Frage der Tochter Zion läßt er ein taktlanges Stillschweigen eintreten, und dann die Antwort der gläubigen Seele ohne Unterbrechung fortgehen. So erscheint er denn hier, wie immer, als der mindest bedeutende unter seinen Genossen, als einer, der sich begnügt hat (nach der Redeweise seiner Zeit) die Worte seines Dichters „in die musique gebracht" zu haben. Die tiefsinnigste Auffassung von allen ist dagegen die unseres Meisters. Nach ihr sollte die Kirche es seyn, die dem Fragenden Antwort gebe durch ein heiliges Lied; durch sie sollte er deuten lernen, was er schaue. Da jedoch das Lied, dessen Weise — die durch sein ganzes Werk entschieden vorwaltende — er hier anzuwenden wünschte, eine längere Strophe hatte, der Gesang des Fragenden unter dem Kreuze aber, so viel als möglich, ohne Unterbrechung

*)

**)

***)



forttönen, mit ihr vereint erklingen sollte, so erheischte auch er eine länger ausgedehnte, nicht fürder an zwei verschiedene Personen vertheilte Strophe. Daher die Abweichungen von Brockes' Dichtung, auf die wir gleich Anfangs hinwiesen, und die in der Absicht des Tonkünstlers ihre volle Rechtfertigung finden, eben wie öftere Wiederholungen der Textesworte. Es ist nun hier eine hohe Baßstimme, durch die ihr unterlegte selbständige Grundstimme allein begleitet, welche im 12/8-Takte lebendig, aber nicht rasch fortschreitend, als Frager auftritt; über beiden baut sich die vierstimmige Melodie des Passionsliedes auf: „Jesu Leiden, Pein und Tod" mit dessen letzter (34ster) Strophe, worin ausgesagt wird: jener Jesus, der eben Verschiedene, lebe ohne Ende; zu ihm, der durch seinen versöhnenden Tod die Erlösung gebracht, sei das Gebet in der letzten Todesnoth zu richten, das Gebet, das nicht mehr begehre, als zu empfangen, was Er verdient habe. Eine ähnliche Fassung finden wir in einem Gesange Hammerschmidts*), nur daß dort die ermahnende, verheißende Stimme des Erlösers die Grundlage bildete, worüber der Bittgesang der Gemeine sich aufbaute, bis dieser zuletzt, in vollem Chore allein ertönend, das Ganze krönte; und es kann wohl seyn, daß unser Meister aus ihm, als einer Andeutung geschöpft hat, ohnerachtet seine Ausgestaltung ihm ganz und ausschließend angehört. Dieser Gesang, der Schlußchor und die an denselben sich reihende Liedstrophe stehen in entschiedenem Zusammenhange mit dem beginnenden Chore; den Kampf, die Verherrlichung, die Kampfesruhe, die kirchliche Weihe stellen sie uns dar, und enthüllen uns die Bedeutung des Ganzen, wie es in der Seele des Meisters lebte, und durch seine That aus ihr hervorging, mag er auch in Worten sich darüber nicht Rechenschaft abgelegt haben.

Als ein in ganz anderem Sinne geschaffenes Werk stellt sich Bachs Passion nach dem Matthäus dar. Von den äußeren Bedingungen der Aufgabe zuerst zu reden, so ist der dargebotene Stoff hier um Vieles umfassender und reicher. Die Leidensgeschichte nach Johannes, wie Bach sie bearbeitet hat, beginnt mit Jesus Gefangennehmung und schließt mit seinem Verscheiden am Kreuze. In der nach Matthäus werden uns zuerst die heimtückischen Anschläge der Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Salbung des Herrn, die Einsetzung des h. Abendmahls, das Gebet auf dem Ölberge vorübergeführt; am Schlusse aber auch dasjenige, was nach seinem Tode sich begab bis zu seinem Begräbnisse. Daneben tritt aus der Erzählung des Evangelisten eine so viel bedeutendere Anzahl von einzelnen Personen nicht allein, sondern auch von Mehrheiten hervor — die Jünger, die Hohenpriester, die falschen Zeugen, die Kriegsknechte, das Volk — daß, um allen Gestalt und Anschaulichkeit zu geben, ein größerer Aufwand von Mitteln erforderlich war, als bei Darstellung der Leidensgeschichte nach Johannes. Vor Allem mußte die Gestalt Christi, ausgezeichnet vor den übrigen, in die Mitte treten, mit einer Verklärung umgeben, die auch äußerlich den Reden seines Mundes in den letzten Augenblicken seines irdischen Daseyns eine besondere Weihe gebe. Darum erscheinen sie allezeit von lang austönenden Klängen der Geigen umgeben, die, einem Heiligenscheine gleich sich um sie webend, während ihrer Zwischenräume auch wohl zu mehr oder minder melodischen Sätzen sich gestalten. Zu begleitetem Gesange wird die Rede des Herrn nur einmal, bei den Einsetzungsworten, die als besonderer Lichtpunkt dadurch sich hervorheben. Erst bei den Worten: „Eli, eli, lama asabthani" erlischt jener Heiligenschein, die Nähe des Todes verkündend; sie ertönen nur zu den forthallenden, dunkeln

*) S. Theil II. Seite 257, Beispiel 113.

Klängen der Grundstimme, die letzten, die hier aus dem Munde des Gekreuzigten vernommen werden. Und dieser in die Mitte des Ganzen gestellten heiligen Gestalt, wie bedeutsam, wie eigenthümlich stehen ihr jene zu Chören vereinigte Mehrheiten der evangelischen Erzählung zur Seite und gegenüber! In dem ersten, bis zu des Herrn Gefangennehmung reichenden Theile, nach vorübergehendem Erscheinen der Priester und Schriftgelehrten in einem kurzen Doppelchore, die Jünger; zuerst in ihrem wohlmeinenden Schelten über die Salbung ihres Meisters, wo das redliche Bedauern der Verschwendung des köstlichen, ungefälschten Nardenwassers, dessen Verkauf den Armen zu Gute gekommen wäre, durch das unerwartete Eintreten der weichen Tonart so bezeichnend heraustritt; dann in ihrem bekümmerten, dringenden „Herr, bin ich's?“ worauf die Kirche ihnen die Antwort giebt! In dem zweiten Theile dann die sich überstürzende Hast der falschen Zeugen, der mit feierlicher Härte gefällte Spruch: „Er ist des Todes schuldig“, welcher das rohe, einem gegen Felsen brandendem Strudel gleich heranbrausende: „Weissage uns Christe, wer ist es, der dich schlug?“ heranruft; das gleißnerisch bedächtige: „Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen ꝛc.“; die grausam wilde Wuth des Volkes in dem mißtönenden Schreie „Barabbam!“ die Blutgier des zweimal in steter Steigerung wiederholten „Laß ihn kreuzigen;“ — von dem Übrigen nur des Hohnes der Priester, Schriftgelehrten und Ältesten zu gedenken, der dem hülflos an das Kreuz Gehefteten schmähend vorrückt, er habe gesagt: „Ich bin Gottes Sohn“; Worte, die in Einklängen und Octaven hart hervorgestoßen, den Chor schnell abbrechen, und denen später das mit großer Wärme und Innigkeit, in reichem, harmonischem Zusammenklange ausgesprochene Bekenntniß der Gläubigen gegenübersteht: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“ Anschaulicher, eindringlicher, mit mehr überzeugender, unmittelbarer Gegenwart kann das in der Mitte der Zeiten Geschehene uns kaum entgegengebracht werden, und wenn die große Kraft des Ausdrucks uns überwältigt, so erregt bei späterem Nachsinnen die unerwartete Selbstentäußerung des Meisters wiederum unsere Bewunderung, der sonst in einer gewissen Breite erst sich heimisch fühlend, die ihm gestattet sein Inneres wie seine Kunst vollständig zu entfalten, in diesen Chören, die oft nur wenige Takte enthalten, einen so überschwenglichen Reichthum in höchster Gedrängtheit niedergelegt hat! Neben diesem Ausbeuten der Mannichfaltigkeit des dargebotenen Stoffes hat aber der Meister auch die Bedeutung des mit solcher Anschaulichkeit uns Vorübergeführten durch seine Darstellung unserer Seele einzuprägen gewußt. Der That gegenüber, die wir geschehen sehn, steht freilich zuweilen, wie in vielen Sonntags- und Festmusiken jener Zeit, nur die empfindsam-grüblerische Betrachtung Einzelner, die in der Johannes-Passion bei weitem überwiegt; neben ihr aber noch, und eben für dieses Werk bezeichnend, eine doppelte Gemeine. Zuerst jene, dem auf Erden wandelnden Erlöser anhängende unsichtbare, die ihn auf seinem Leidenswege in unmittelbarer Theilnahme begleitet, bald als Zion bezeichnet, bald als die gläubigen Seelen, auch wohl bei getrennten Chören mit beiden Namen; eine Gemeine, die eben hier nicht in Einzelnen, sondern als solche hervortritt. Sodann die aus des Heilands Blut entsprossene Kirche, in Strophen heiliger Lieder die ewige Bedeutung seines erlösenden Opfers aussprechend; beide einander gegenüberstehend, an hervorragender Stelle aber auch zu vereintem Gesange einander gesellt. In diesem Sinne wird sogleich das Ganze eröffnet. Die Gemeine der gläubigen Seelen erscheint in zwei Chöre gesondert; der eine auffordernd zur Theilnahme an dem, was sich begeben werde mit dem Bräutigam der Seele, wie seine Gleichnißrede von den klugen und thörichten Jungfrauen ihn nennt, und die prophetische Dichtung des

weisen Königs von Jerusalem; der andere forschend, dann vorwärts drängend in lebhaft erregtem Antheile. Wir würden darin nichts anderes sehen können als, nur kunstreicher ausgestaltet, jenes in Passionsmusiken der Zeit des Meisters fast allezeit wiederkehrende Bild der Wallfahrt an die Stätte des Leidens, zumal der Kreuzigung des Herrn, träte nicht die Kirche noch hinzu, diese fast gewöhnlich gewordene Form zu weihen durch den über dem Treiben und Wogen der Sehnsucht, des Fortstrebens, der Klage in beiden Chören schwebenden Choral: „O Lamm Gottes unschuldig“, die ruhelose Bewegung sänftigend, dem Ganzen das Gepräge einer heiligen Feier aufdrückend. Er ist aber nicht etwa nur für das Auge vorhanden, wir vernehmen ihn herrschend über dem Ganzen, dessen Tonstrom zugleich die lebendigste harmonische Entfaltung jeder Wendung der Melodie gewährt. Bei dem schweren Kampfe auf dem Ölberge erscheint zunächst nur eine einzelne Stimme, in lebhaftem Mitgefühle einen Widerschein dessen gewährend, was an des Erlösers geheiligter Gestalt nicht unmittelbar gezeigt werden durfte. Neben sie stellt sich aber sogleich die Kirche mit jenem durch das Ganze wiederholt hintönendem Liede der Leidenszeit und seiner Melodie (Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen)*), die Sünde der Welt nennend als die Ursache der Plagen, die über das theure Haupt des Heilandes gekommen; und hieran schließt sich unmittelbar ein Wechselgesang, in welchem die zuvor erschienene Einzelstimme sich verheißt, bei Jesu zu wachen, wo nun die gläubige Gemeine, ihr antwortend, sich getröstet, daß bei solchem Wachen ihrer Sünden Menge einschlafen, ihres Herrn herbes Leiden, bitter wie es sei, ihr auch süß seyn werde; einer der melodiereichsten Sätze des Ganzen, ein lichter Hoffnungsstrahl auf dem düsteren Grunde dieses Tonbildes. Ein drittes Mal begegnen uns Zion und die Gemeine der Gläubigen, nun ohne Begleitung der Kirche; sie sehen den Erlöser wegführen, binden; während Zion in Klagetönen sich ergießt, ruft jene den Schergen dringend zu einzuhalten, nicht zu binden, aber die Klage, der Ruf sind vergebens, und nun ergießen sich beide in wechselnden, in einander greifenden Chören, zornig, die Rache des Himmels, seine Donner herabrufend auf den falschen Jünger, auf die mordlustige Schaar. Man hat wohl geglaubt, mit diesem Tonsatze, als einem besonders wirkungsvollen, vor Allen reich ausgestatteten, den ersten Theil des Werkes am angemessensten beschließen zu dürfen, ja gemeint, dem Tonmeister dadurch entgegen zu kommen, der sich an die von dem Dichter vorgeschriebene Einrichtung zum Nachtheile seiner Tondichtung gehalten habe. Wie wenig aber hat man bei solchem Verfahren die tiefere Absicht des edlen Meisters erkannt, wie wenig aufmerksam ist man gewesen auf die Gestaltung des Chorals, den Er an den Schluß der ersten Abtheilung seines Meisterwerkes gestellt hat; ganz zu geschweigen, daß eine solche Änderung die Nothwendigkeit nach sich zog, entweder den Fortgang des evangelischen Berichtes an ganz ungeeigneter Stelle zu unterbrechen oder einen Theil desselben fortzulassen. Die Art, wie Bach mit der ersten Strophe des Liedes: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß“ schließt, gehört allein ihm, nicht dem Dichter, der ihm nur das Allgemeinste gewährt hat. Es erscheint hier eine vor allen anderen Behandlungen geistlicher Melodieen durch Bach so ausgezeichnete, daß kein Zweifel obwalten kann, er habe mit derselben etwas ganz Besonderes aussagen wollen. Und so bestätigt es denn auch die nähere Betrachtung. Hier begegnen uns die Gemeine Zions, eben wie die Kirche, wiederum mit einander, gleichwie in dem das Ganze beginnenden Chore; in näherem, innigerem Vereine als dort, und dennoch eine

*) S. Nr. 3. 25. 55. der bei Schlesinger gedruckten Ausgabe.

jede in vollkommener Selbständigkeit. Diese, die Kirche, in der höchsten Gesangsstimme, mit der dem Liede Matthäus Greiters über den 119ten Psalm „Es sind doch seelig alle die ꝛc." entlehnten Melodie, einer der ältesten des deutsch-evangelischen Kirchengesanges, und ihm gemeinsam mit dem der französischen Calvinisten, einer der gesammten gereinigten Kirche also angehörenden Singweise: jene, die Zionsgemeine, in den Klagetönen der drei tieferen Stimmen, die, von jener geistlichen Weise ganz unabhängig, einen selbständigen Tonsatz darstellen, in welchem der in Trauer, Wehmuth und Reue aufgelös'te machtlose Zorn nachhallt über das so eben Geschaute, Unabänderliche. Auch hier wie in dem Eingangschore, gewinnt die alte geistliche Weise ihre vollkommenste Entfaltung durch die anderen Stimmen, die ihrer Eigenthümlichkeit wegen wir nicht wagen möchten begleitende zu nennen, eben wie jene auf sie wiederum einen geheimnißvollen Glanz hinstrahlt, in ihrem ruhig-frommen Schritte über ihnen schwebend. Um beides aber webt sich noch in den Tönen der Flöten, Hoboen, Geigen der bedeutsamste Rahmen. In hinauf- und hinabschwebenden Gängen lassen zuerst jene, mit einander wechselnd, sich vernehmen, dann gesellen sich ihnen in ähnlicher Art auch diese; mit großer Stätigkeit wird die anfängliche Wendung von Allen festgehalten, der weichere Klang der Flöte, der schärfere und doch zarte des Hoboe, der mehr schwirrende, rauschende der Geigen stehen einander entgegen, vermischen sich, sie gewähren das Bild mannichfachen Gewimmels, auf und ab sich schwingender Fittiche; es gemahnt uns an jene Legionen Engel*), die dem Herrn, so er gewollt, zu Gebote gestanden hätten, und die nun anbetend herzueilen, sein ewiges Opfer anzuschauen. So strömt in reicher Fülle dieser Chor dahin; auf dem in der tiefsten Stimme dunkel forthallenden Grundtone verklingt er zuletzt in den Flöten, neben tiefer, nach außen dringender Gemüthsbewegung zugleich heiligen Frieden athmend; im edelsten Sinne ein versöhnender Schluß, schon dem bloßen Tonsinne in seinem allmähligen Verhallen wohlthätig, statt daß jener zürnende, verwünschende Doppelchor, in seinem kurzen Abbrechen unbefriedigend, nur eine ungeschlichtete, einer kirchlichen Feier als Beschluß nicht ziemende Erregung zurücklassen würde.

In dem zweiten Theile, der uns nun das Leiden des Herrn nach seiner Gefangennehmung bis zu seinem Tode am Kreuz vorüberführt, tritt vor der Übermacht der vielen, aus dem Berichte des Evangelisten sich hervorhebenden, in die Handlung unmittelbar eingreifenden Chöre, die mehr leidende Theilnahme der Zionsgemeine zurück. Nur einleitend erscheint zu Anfange Zion als die von ihrem Freunde verlassene Jungfrau, klagend, von der Schaar der Gläubigen getröstet, in Worten, die dem Hohen Liede anklingen; schnell geht jener andere Gesang vorüber, wo eine einzelne Stimme, durch rasche Rufe eines fragenden Chores unterbrochen, auf Jesum hinweis't, der die Liebesarme ausgespannt habe am Kreuze, die verlassenen Küchlein zu umfangen; erst am Schlusse, bei den Grabgesängen, begegnen wir der Zionsgemeine wieder, aber ohne die Begleitung der Kirche, deren heilige Lieder mit dem Verscheiden des Erlösers am Kreuze verstummen. Und eben in dem letzten, vor ihrem Verstummen ertönenden Liede zeigt sie sich uns am meisten bedeutungsvoll. Fünfmal, in beiden Theilen zusammengenommen, vernehmen wir die Weise des Liedes: „O Haupt voll Blut und Wunden", einem jener sieben, die der fromme Paul Gerhard dem Passions-Salve des heiligen Bernhard an die Glieder des gekreuzigten Heilandes nachsang; allezeit begleitet sie Strophen dieses Liedes, mit einer einzigen Aus-

*) Matthäi XXVI, 53.

nahme, wo sie, dem auf des Landpflegers Fragen schweigenden Erlöser gegenüber, zu jenem andern fromm ergebenen biblischen Gesange desselben Dichters ertönt: „Befiehl du deine Wege". Wo sie uns aber begegnet, ist sie immer als eine Weise harter Tonart gefaßt. Nur das letzte Mal ändert sich ihr Gepräge. Der Evangelist hat verkündet: „Und Jesus schriee abermals laut auf und verschied"; darauf ertönt die Strophe:

Wann ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir;
Wann ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür;
Wann mir am allerbängsten
Wird um das Herze seyn,
So reiß mich aus den Ängsten,
Kraft deiner Angst und Pein.

Nur zu dieser Strophe entfaltet sich vor uns die bisher ionische Weise als eine phrygische, in der hehren alterthümlichen Feier einer kirchlichen Tonart; so sehr auch der Meister fast einem jeden Worte in dem frommen Gebete seines Dichters nachgeht, bleibt doch die Einheit der Empfindung, die Eigenthümlichkeit des Kirchentones nicht allein unverletzt, sie strahlt eben dadurch mit so größerer Kraft hervor. Indem die Stimme der Kirche hier von uns scheidet, zeigt sich diese uns zugleich in hoher Verklärung, die Vollendung des erlösenden Leidens Christi in seiner tiefsten Bedeutung.

Läge das Werk nicht Jedermann vor Augen, hätten es nicht Alle an heiliger Tonkunst ernster Theilnehmende oft vernommen, so würde ich kaum gewagt haben, mit schwachen Worten so ausführlich über dasselbe mich zu ergehen; mit Worten, die ohne vorangegangene Anschauung den Meisten unverständliche gewesen, also vergebliche geblieben wären. Hier setze ich meiner Rede ihr Ziel; sie hat erreicht, was sie gesollt, wenn sie auch einigermaaßen nur eine lebendige Erinnerung an das edle Werk, als ein anschauend vernommenes, erweckt hat.

Die bedeutendste unter den dem Feste der Auferstehung gewidmeten Cantaten Bachs haben wir schon zuvor betrachtet, als wir die auf geistliche Lieder und deren Weisen durchaus gegründeten näher besprachen: die Cantate über das Lied: Christ lag in Todesbanden*). Eine zweite stimmt bei ihrem Beginne den Ton des Triumphes an, den das hohe Fest zu erheischen scheint. Sie wird eingeleitet durch ein langes Instrumentalvorspiel (C dur, 6/8), zu welchem neben den gewöhnlichen vier Geigen abgestuften Umfanges noch 3 Trompeten und Pauken und 3 Hoboen sich vereinigen. In lebhafter Bewegung und bunter Verwebung der Stimmen, die ein frohes Gewimmel darstellen, ergeht sich dieses, eingefaßt von kräftigen Einklängen und Octavenfortschreitungen aller mitwirkenden Instrumente, die zu Anfange und am Schlusse ertönen. Nun ruft uns der erste Chor in fünfstimmigem Gesange zu, von eben diesen Instrumenten begleitet:

Der Himmel lacht, die Erde jubiliret,
Und was sie trägt in ihrem Schooß;
Der Schöpfer lebt, der Höchste triumphiret,
Und ist von Todesbanden los!

---

*) S. S. 316 u. ff.

Jedes dieser Zeilenpaare, gleich betont, stellt uns die Stollen eines Aufgesanges dar, doch nur darin, und in Gedrängtheit der Ausführung an die Liedform erinnernd; sonst hören wir Wechselgesänge, und selbst Wechselchöre der einzelnen, gegeneinander wirkenden, in Nachahmungen sich ergehenden Stimmen. Zu diesem Aufgesange, wie wir ihn nennen wollen, tritt nun der Abgesang in Gegensatz. Langsam, mehr arienhaft gefaßt, schreiten Anfangs seine beiden Zeilen einher:

Der sich das Grab zur Ruh erlesen,
Der Heiligste kann nicht verwesen!

doch bei der zweiten Wiederholung der letzten von ihnen tritt die frühere Bewegung und Behandlung wieder ein, und so rundet sich dieser kräftig frohe Gesang zu einem Ganzen.

Der im Anbeginne vorherrschende Ton des Jubels wird jedoch nun mit einem ernsteren vertauscht. Der Herr ist zur Herrlichkeit eingegangen, aber durch herbe Qualen, durch die Schatten des Todes. Nach einem längeren Recitative des Basses, in welchem das Rede- und Gesangähnliche (Recitativ und Arioso) stäten Wechsels neben einander steht, hören wir jene Stimme, unter Begleitung des Violoncells in einer, zufolge der Behandlung beider, mancher Händelschen (zunächst jener des Alexanderfestes: „Töne sanft, du lydisch Brautlied") gleichenden Arie, den Herrn anreden:

Fürst des Lebens, starker Streiter,
Hochgelobter Gottessohn,
Hebet dich des Kreuzes Leiter
Auf den höchsten Ehrenthron 2c.

und so wird ferner seiner Banden gedacht, die zu seinem Schmucke geworden, seiner Wunden, aus denen nun seiner Klarheit Strahlen hervorleuchteten. In Recitativ und Arie setzt der Tenor diese Betrachtungen fort: der Geist müsse mit seinem Herrn geistlich auferstehen, und das Grab dahinten lassen; zu Werken des Lebens müsse ihn Christi Auferstehung erwecken, der blühende Weinstock müsse fruchten, das Leben des Baumes seine Zweige durchdringen:

Adam muß in uns verwesen
Soll der neue Mensch genesen,
Der nach Gott geschaffen ist 2c.

Auffordernd, ermuthigend, erhebend tönt, den Worten des Dichters gemäß, dieser Gesang, nach dessen Schlusse die Oberstimme mit dem ihrigen sich hören läßt. Der Christ, sagt sie, muß, weil dem Haupte die Glieder folgen, mit seinem Herrn leiden, aber wie er mit ihm gestorben, so ersteht er auch mit ihm zur Herrlichkeit. Er sieht der letzten Stunde getrost entgegen, die ihn Jesu Freudenschein erblicken läßt und sein helles Licht, die ihn den Engeln ähnlich macht! Nur ein Hoboe und die Grundstimme begleiten die sanfte, gesangreiche Arie die auf Worten dieses Inhaltes ruht: die Geigen und die Violen in ihren tiefen und mittleren Tönen führen zu Gesang und Begleitung die mild-getroste Weise des Liedes aus: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist, und ich soll fahr'n mein' Stra-

ßen“ ꝛc. *); bedeutsam aber bildet diese Melodie in vierstimmigem Gesange, von 2 Geigen, 2 Violen, dem Basse, drei Hoboen und einer Trompete begleitet, auch den Schluß des Ganzen. Über Gesang und Spiel ragt die Trompete mit ihren hellen Metallklängen, in selbständigen, heiteren Wendungen, doch lang austönend, hervor, an den erweckenden Hall der letzten Posaune zu allgemeiner Auferstehung erinnernd; im Einklange gesellt sich ihr die erste Geige, die 2te mit den beiden Violen, die drei Hoboen, schließen den oberen Gesangstimmen sich an; so vernehmen wir die fünfte Strophe des Liedes, das in dem vorangehenden Gesange durch seine wortlose, von den über ihr schwebenden höheren Tönen des Hoboe und der Oberstimme verhüllte Melodie uns nur angedeutet wurde:

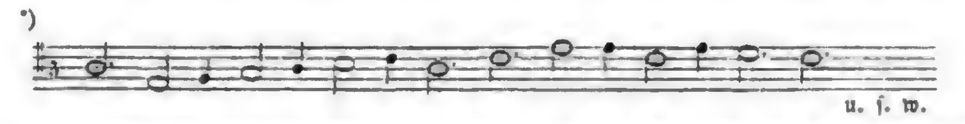
So fahr' ich hin zu Jesu Christ,
Mein' Arm' thu' ich ausstrecken,
So schlaf ich ein und ruhe fein,
Kein Mensch kann mich aufwecken
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn;
Der wird die Himmelsthür aufthun,
Mich führ'n zum ew'gen Leben. **)

Ganz ähnlicher Anlage, nur in der Ausführung weniger bedeutend, ist eine zweite Cantate für den ersten Ostertag: „Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen. Sie beruht fast durchgängig auf Formen des Einzelgesanges, Arien und Recitativen, und einem arienhaft gefaßten Chore; auch sie wird mit der Melodie des Liedes beschlossen, mit der die eben besprochene endet, doch ertönt diese, von den Geigen und drei Trompeten begleitet, zu der 4ten Strophe desselben:

Weil du vom Tod' erstanden bist,
Werd' ich im Grab' nicht bleiben,
Mein höchster Trost dein' Auffahrt ist,
Todsfurcht kannst du vertreiben ꝛc.

Eine Cantate für den zweiten Ostertag: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“ schließt sich, wie diese Schriftworte uns sogleich andeuten, an das Festevangelium von den Jüngern zu Emmaus, und an das darauf gegründete Kirchenlied: „Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ.“ Jenen Spruch vernehmen wir als Chorarie (C moll, 3/4), die als fugirter Satz weiter fortgeführt, in jene erste Form zuletzt wieder übergeht, nur am Schlusse in künstlicheren Nachahmungen endend; das Lied tritt in der Mitte des Ganzen mit jener Melodie auf, die in Erhardi's harmonischem Choral- und Figuralgesangbuche (1659), so viel ich finden konnte, zuerst erscheinend, ***) auch sonst von Bach

*)



**) Andeutungen der Hauptsätze dieser Cantate findet man unter Nr. 3 bis 9 in den Musikbeilagen zu Mosevius': „J. S. Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen.“

***) S. Theil II. Beispiel 210.

mehrstimmig behandelt ist.*) Sie erscheint hier in der Gestalt, wie wir sie in seinen Orgelvorspielen als Trio abgedruckt finden,**) ist der Oberstimme zugetheilt, und wird neben dem Basse von einem „Violoncello piccolo" begleitet. Am Schlusse des Ganzen begegnet uns abermals die Anfangsstrophe des Liedes, nur mit einer anderen Weise, der des lutherischen: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort"; einer weniger anmuthenden, doch dem in den folgenden Strophen dem Wesentlichen nach übereinstimmenden Inhalte beider Lieder ganz angemessen.

Für den dritten Ostertag ist mir nur eine Cantate Bachs zur Anschauung gelangt, unter den diesem Festkreise bestimmten die mindest bedeutende: „Ein Herz, das Jesum lebend weiß". Sie ist ganz ohne Choral, und besteht nur aus Recitativen, Arien, Duetten und einem figurirten Schlußchore, bewegt sich also in Formen, welche, und hier zumal, des Meisters Eigenthümlichkeit am Wenigsten hervortreten lassen.

Um diese Cantaten für die Fasten-, Leidens- und Osterzeit, bis zu Himmelsfahrt hin, reihen sich nun andere, den dazwischen liegenden Sonntagen bestimmte, von mehrer und minderer Bedeutung. Drei diesen Zeiten angehörende sind durch den Druck öffentlich geworden, es bedarf also nur kurzer Andeutungen über sie, zumal sie nicht alle zu den bemerkenswertheren gehören. Die erste unter ihnen***) gründet sich auf Matthäi XX, 14: „Nimm was dein ist und gehe hin", und gehört dem Sonntage Septuagesimä an, aus dessen Evangelium (ebenda 1 — 16) jener Spruch entlehnt ist. Er wird als 4stimmiger, fugirter Chor, ohne selbständige, nur mit unterstützender Begleitung behandelt, und giebt dann Gelegenheit in Recitativen und Arien Genügsamkeit zu empfehlen, eine Lehre, die durch zwei Choräle noch mehr eingeschärft wird: die in der Mitte der Cantate stehende Anfangsstrophe des Liedes: „Was Gott thut, das ist wohlgethan"†), und die an das Ende des Ganzen gestellte erste jenes andern: „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit".††) Bei der Behandlung der bekannten, aus französischem Liedergesange stammenden Weise dieses letzten Liedes zeichnet sich der Schluß aus durch ein Anhängsel, das ihm, obgleich er als ein voller geschieht, doch das Gepräge eines halben zu leihen sucht, freilich nicht auf so kunstvolle Art, und mit so großem Nachdrucke als bei der früher besprochenen Behandlung der Weise: „Ach Gott und Herr", doch immer mit der deutlich hervortretenden Absicht des Ausdruckes demüthiger Unterwerfung. In ihrer gesammten Anlage gleicht diese Cantate denen der Kirchenjahrgänge Telemanns, Stölzels und anderer gleichzeitigen Tonkünstler, unseren Meister erkennen wir allein an den eigenthümlichen Wendungen seiner Melodieen, der besonderen Art seiner Stimmenführung. Allein die überall gleiche — sollen wir sagen dichterische? — Unterlage aller Theile des Ganzen giebt ihm eine Eintönigkeit, der durch Mannichfaltigkeit der Erfindungen des Tonkünstlers nicht aufzuhelfen ist, weil sie von dem Inhalte ausgeht.

Dem Palmsonntage gehört die Cantate: „Himmelskönig sei willkommen".†††) Sie

*) Chor. Gesänge 177, Becker 136. Die Quelle dieses Tonsatzes habe ich bisher nicht ermitteln können. (S. Beispiel 98.)

**) Choralvorspiele, Heft I, Seite 10. 11.

***) Nr. 1 der bei Trautwein und Comp. zu Berlin durch J. P. Schmidt herausgegebenen.

†) Ch. Ges. 64, Becker 62 A.

††) Ch. Ges. 265, Becker 41 A.

†††) Nr. 2 der bei der zuvor genannten Handlung erschienenen.

beginnt mit einer einleitenden Symphonie, in deren größestem Theile Flöte und Hoboe nachahmend mit einander wetteifern, während die Geigen mit gekneipten Saiten die Taktheile bezeichnen: erst gegen das Ende tritt der Bogen wieder in seine Rechte, von allen Instrumenten werden die Tonfiguren ergriffen, in denen zu Anfange nur die zwei genannten sich ergingen, und so diese Einleitung mit volleren, nachdrücklichen Tönen beschlossen. Der folgende Chor:

Himmelskönig, sei willkommen,
Laß auch uns dein Zion seyn,
Komm herein,
Du hast uns das Herz genommen,

stellt zwei von einander getrennte, an die beiden Zeilenpaare des Textes sich knüpfende Theile dar, die auch in ihren Tonarten sich gegenüberstehen, einer harten (G dur) und einer weichen (H moll), und deren erster nach dem zweiten wiederholt wird. Mit Nachahmungen beginnt ein jeder von ihnen und schließt arienhaft, eine Art motettisch, oder wegen der selbständigen, die Harmonie des Gesanges ergänzenden Grundstimme, concerthaft durchgeführter Chorarie darstellend. Nach diesem Eingangschore erscheint, als ein nur von der Grundstimme begleitetes Recitativ und Arioso des Basses, der Spruch: „Siehe ich komme, im Buche ist von mir geschrieben, deinen Willen mein Gott, thue ich gern." Die Stimme des Erlösers ertönt, seinen Gehorsam bis zum Tode (nach der Epistel des Tages) bekräftigend, und daran knüpfen sich die folgenden Arien, das starke Lieben des Herrn preisend, das ihn von dem Throne der Herrlichkeit getrieben; zu seiner Nachfolge auffordernd, wie eine in Form eines reich figurirten Orgeltrios gefaßte Arie des Altes, von einer Flöte und der Grundstimme begleitet; den Wunsch aussprechend, durch Wohl und Weh mit ihm zu ziehen, das „kreuzige!" der Welt nicht zu achten, da Krone und Palme bei seinem Kreuzpanier zu finden sei! Diesen Wunsch, diese Überzeugung hören wir in einer Arie des Tenor laut werden, die nur von einem Violoncell begleitet wird, und die wir wohl einem Kreuzeswege vergleichen dürfen, denn sie klingt rauh, unmelodisch, und beruht augenscheinlich auf dem Streben, in beide Stimmen, die singende und begleitende, die Harmonie so fest zu beschließen, daß eine dritte wesentliche Stimme unmöglich werde; woher es denn oft geschieht, daß die Harmonie, außerhalb jener zusammenwirkenden Stimmen liegend, in deren Nebeneinandergehen mehr geahnt als vernommen wird, so daß man wohl sagen darf, sie ruhe zwischen den Zeilen. Der Choral: „Jesu deine Passion" zeigt nun, andeutend, das Leiden des Herrn, für dessen Betrachtung und Darstellung spätere Tage der Feier bestimmt sind: die Melodie wird von der Oberstimme als fester Gesang geführt, die übrigen ergehen sich in Nachahmungen, deren Wendungen aus ihr geschöpft sind. Mit ihm soll aber das Ganze nicht beschlossen werden, das Bild des Leidens soll nur aus der Ferne uns entgegendämmern, der festliche Einzug des Herrn in die heilige Stadt soll um das Ganze den Rahmen bilden. So vernehmen wir denn wieder einen Chor gleichen Styls, wie der einleitende, nun in dem wiegenden Hintanzen des 9/8-Taktes, mit einem Vorspiele worin Geige und Flöte mit einander wetteifern:

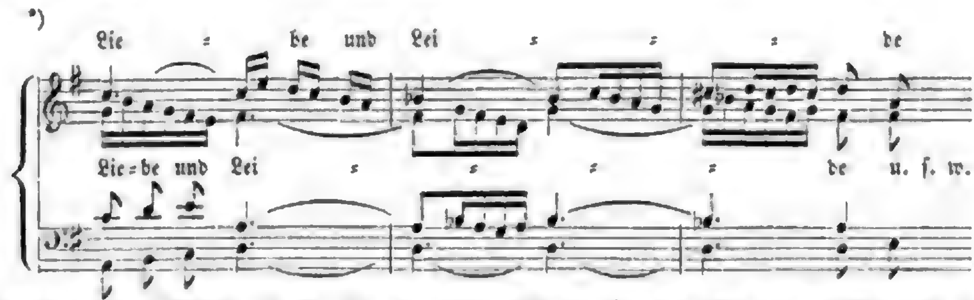
So lasset uns gehen in Salem und Freude,
Begleitet den König in Liebe und Leide!
Er gehet voran und öffnet die Bahn.

Auch hier erscheinen zwei Theile, deren erster die beiden Anfangszeilen begreift, der letzte an die 3te sich schließt, jener aber nach dessen Ende wiederkehrt; nur finden wir das Arienhafte hier dem Concerthaften überwiegend. Die Art wie des Meisters Betonung sich den Worten „Lieb und Leid" anschließt, ruft uns jenen herrlichen Gesang J. Eccards: „Mein' schönste Zier und Kleinod bist" in das Gedächtniß; nicht wegen der Übereinstimmung sondern der völligen Verschiedenheit der Auffassung beider.*) Bei dem älteren Meister giebt die weiche Tonart dem Worte „Lieb" eine ernste Färbung, dem Worte „Leid" dagegen die harte einen kräftig würdigen Ton; es ist das Heiligende des Leides, das er uns vor die Seele bringt. Bei dem jüngeren erscheint „Liebe" in heiterer, „Leid" in herber Betonung, durch einen der bittersten Mißklänge, die Vereinigung der großen Terz mit der kleinen Sechste; er drückt uns das Schmerzliche des Leidens aus.

Die dritte unserer Cantaten**) ist dem Sonntage Misericordias Domini bestimmt, und schließt sich an dessen Evangelium von dem guten Hirten (Joh. X, 12 — 16) wählt jedoch zu ihrem Spruche den Anfang des achtzigsten Psalms: „Du Hirte Israel, höre, der du Joseph hütest wie der Schafe, der du sitzest über Cherubim." An dieses Bild des guten Hirten schließt sich jeder einzelne Theil des Ganzen, auch der Schlußchoral: Der Herr ist mein getreuer Hirt" (auf die Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" Ch. Ges. 325, Becker 91 D); ein Bild, das ihm Gestalt und Färbung zu geben vermag, so daß es nicht an jener Breite und Eintönigkeit krankt, die auf der ersten der hier besprochenen Cantaten durch die wiederholten Ermahnungen zur Genügsamkeit lastet, an denen kein Tonbild sich gestalten kann. Eine ganz kurze Einleitung der Geigen und zweier, ihnen gesellten Hoboen, nur Vorspiel des folgenden Chores, eröffnet unsere Cantate; der Gegensatz leicht hinrollender Triolen gegen punktirte Achtel tritt (im 3/4-Takte) hervor in den Singstimmen, und zieht sich auch hin durch die selbständige Begleitung, nur erscheinen in dieser auch Triolen, die in Octaven und anderen Tonverhältnissen herauf und hinabgreifen, allezeit jedoch geschliffen, während die Hoboen, die Viola, seltener die zweite Geige, durch kurz abgestoßene Töne zuweilen die Taktheile schärfer bezeichnen. Der leichteste, selbständigste Vortrag jeder einzelnen Stimme kann allein diesem Satze volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, indem die einander sonst verwirrenden Gegensätze nur so zu vollständiger Anschauung gelangen; die Harmonie zieht dann leicht schwebend sich durch sie hin, wenn sie aber schwer auf einander lagern, so vernehmen wir Reibungen, die eben durch die Fülle und Mannichfaltigkeit des Zusammenklingenden um so lästiger werden. Die folgenden Arien bieten uns nur Formen

---

*)



Wegen Eccards s. Th. I. Beispiel 147, S. 151; den letzten Takt der 3/2-, den ersten der zurückkehrenden 4/4-Bewegung.

**) Die erste des 2ten Heftes einer von A. B. Marx bei Simrock in Bonn herausgegebenen Sammlung unter dem Titel: „Kirchenmusik v. Joh. Sebast. Bach."

denen wir früher schon in Bachs geistlichen Musiken begegneten. Die zunächst folgende für den Tenor:

> Verbirgt mein Hirte sich zu lange,
> Macht mir die Wüste all' zu bange,
> Mein schwacher Schritt eilt dennoch fort rc.

neben der bewegten Grundstimme von zwei Oboi d'amore begleitet, ist einer von jenen wesentlich vierstimmigen Sätzen, wie deren viele in Bachs Kirchenmusiken vorkommen, in denen die Singstimme nur einen einzelnen mitwirkenden Theil bildet, und die wohl erst bei Ausführung auf der Orgel unter Anwendung verschiedener Manuale und des Pedals in vollkommener Reinheit und Deutlichkeit zur Anschauung gelangen. In der Schlußarie für die Baßstimme, die neben den Geigen noch durch ein Hoboe begleitet wird (D dur, ¹²/₈) walten jene, theils in der Gegenbewegung, theils gleichen Fortschrittes, in dem Umfange einer Sechste mit Quarten= und Terzenfolgen sich bewegenden Triolengänge vor; auch hier ist die Singstimme nur ein einzelnes, zuweilen selbst untergeordnetes Glied in der Gesammtheit des Zusammenklanges, und die hinter dessen Fülle und der Stimmführung zurückgesetzte Sylben= und Wortbetonung erschwert ihren Vortrag, und hindert dessen Lebhaftigkeit und Nachdruck.

Wenn uns in diesen Cantaten die Herbheiten Bachscher Art und Kunst überwiegend entgegentreten, so finden wir in andern, eben der kirchlichen Zeit bei der wir verweilen angehörenden, eine ganz abweichende Richtung unseres Meisters. Wir nennen zuerst die dem 4ten Sonntage nach Epiphanias angehörende: „J e s u s s c h l ä f t, w a s d a r f i c h h o f f e n!" die, wie die meisten, dem Sonntagsevangelium sich anschließt, (Matthäi VIII, 23 — 27) hier aber zu Anfange keinen Spruch aus demselben entlehnt, sondern uns sogleich das Bild des Zagens der Jünger entgegenbringt, die vor dem wachsenden Unwetter erbeben, während der Herr in dem sturmbewegten Schifflein ruhig schlummert. „Jesus schläft," ruft eine von den Geigen und zwei Flöten begleitete Altstimme, „was darf ich hoffen, seh ist nicht mit erblaßtem Angesicht des Todes Abgrund offen?" Der Gegensatz des ruhigen Schlummers, der Tiefe des gähnenden Abgrunds, wird mit lebendiger Anschaulichkeit ausgedrückt. Dazu wirken wo von jenem die Rede ist, langgedehnte Töne in der Tiefe des Stimmumfanges, zu denen die Begleitung sanfte Klagelaute hören läßt, neben dem Versunkenseyn der ermüdeten Natur in sich selbst, die Besorgniß andeutend, die dem Hülflosen dadurch erwächst; wo von diesem, nachdrücklich betonte Wendungen des Gesanges, jenen gegenüber die Bedeutung jeden Wortes scharf hervorhebend. Die Ruhe, die Dauer des Schlummers desjenigen, der in der dringenden Noth allein Hülfe bringen kann, erhöht das Entsetzen des Zagenden, daher ruft er dessen Bild durch öftere Wiederholung der Worte: „Jesus schläft" sich immer wieder hervor, und doch wagt er wieder nicht, die Ruhe seines Meisters zu unterbrechen; so lebhaft der Ausdruck des Gesanges und der Begleitung auch ist, so schwebt über ihm doch ein Ton der Ehrfurcht und zarter Schonung, wie ihn nur der schöpferisch begabte Meister zu treffen vermag. Die folgende Arie hat die Bestimmung, dem Bilde, das der vorangehende Gesang entgegenbrachte, die Bedeutung eines Gleichnisses innerer Kämpfe gegen schwere Versuchungen zu leihen, zugleich aber auch das Bild der tobenden Wellen, des tosenden Sturmes, das zuvor zurücktrat vor dem der innern Bewegung des Zagenden, der Ruhe des schlummernden Helfers, lebhafter auszumalen. Der Tenor singt:

Die schäumenden Wellen von Belials Bächen
Verdoppeln die Wuth;
Ein Christ soll zwar wie Felsen stehn,
Wenn Trübsalswellen um ihn gehn,
Doch suchet die stürmende Fluth
Die Kräfte des Glaubens zu schwächen.

Die begleitenden Geigen, zumal die erste, sind hier in steter Bewegung, rollend, sausend, sich kräuselnd, nach kurzer Unterbrechung ihr Spiel heftiger wieder beginnend. Aber nun ertönt der Schriftspruch (V. 26 a. a. O.): Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam? Der Herr bedräuet Wind und Wellen, sie weichen zurück, ihr allgemach besänftigtes Grollen tritt in der Begleitung uns entgegen. Nur eines Wortes bedurfte es, rühmt die Stimme die das Ganze begann, unsre Noth zu enden; und die 2te Strophe des Liedes: „Jesu meine Freude":

Unter deinem Schirmen bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei rc.*)

krönt das lebendige durch den Meister hervorgerufene Tonbild, bei dem wir von jener Herbheit und Härte nichts finden, die bei den zuvor besprochenen uns störte. Eben so begegnet uns nur Glätte und Ebenheit bei einer zweiten Cantate, die der Zeit unmittelbar nach Ostern, dem Sonntag Quasimodogeniti, angehört und ebenfalls auf einen Spruch aus dessen Evangelium sich gründet. Sie wird außer den Geigen, einem flauto traverso und zweien Oboi d'amore, noch durch ein sogenanntes Corno da tirarsi begleitet, ein Blaseinstrument das meist in den höheren Tönen beschäftigt wird, und mit dessen hier gebrauchtem Namen vielleicht eine Discantposaune gemeint ist. Es schließt selten der Singstimme sich an, meist tritt es selbständig auf, die Wendungen der Oberstimme vorandeutend oder nachklingend, namentlich die Melodie von dem ersten Satze des kurzen Spruchs, der dem ersten Chore zu Grunde liegt: Halt im Gedächtniß Jesum Christ, der auferstanden ist von den Todten. In diesem wechseln fugirte Stellen mit einfach-gebundenen auf milde und liebliche Weise, Gesang und Begleitung schmiegen sich sanft an einander und bewahren nicht in ihren einzelnen Stimmen jene Art Selbständigkeit — wir möchten sie eine störrische nennen — an die wir bei Gesangwerken Bachs uns erst gewöhnen müssen. In der folgenden, von den Geigen und einem Oboè d'amore begleiteten Arie klagt der Tenor, daß, sei auch der Herr auferstanden, kenne auch der Glaube seinen Sieg, doch im Innern noch Streit und Kampf herrsche, und fleht, daß sein Heil erscheinen möge; eine ähnliche Klage schließt der Alt an in einem kurzen unbegleiteten Recitative, das er mit den Worten endet: „Du legest selbst auf unsre Zungen ein Loblied, welches wir gesungen," wo nun die erste Strophe des Osterliedes „Erschienen ist der herrlich' Tag" vierstimmig ertönt, von allen Instrumenten begleitet, die sich den Singstimmen anschließen; Flöte, Hoboen und Discantposaune verstärken seine Melodie, die harmonische Begleitung läßt aber keinen der eigenthümlichen Züge Bachscher Choralbearbeitungen erkennen, wie denn auch die hier in Bezug genommene in der Sammlung seiner Choral-

*) Ch. Ges. 323. Becker 85 C.

gesänge nicht vorkommt. Dieser Umstand, verbunden mit jener Glätte und Ebenheit, deren wir zuvor gedachten, könnte Zweifel an des Meisters Urheberschaft erregen, würden diese nicht durch den folgenden Theil der Cantate, der sich dem früheren genau anschließt, widerlegt. Ein Recitativ des Altes nämlich fordert nun den Siegeshelden auf, sein Friedenswerk zu vollbringen, mit den Feinden im Innern seiner Gläubigen zu streiten; eben hier wird angeknüpft an das Evangelium des Tages, und es begegnet uns eine Beziehung auf ein anderes Werk Bachs, die uns keinen Zweifel darüber läßt, daß auch das hier uns beschäftigende ihm angehöre. Es erscheint nämlich hier ein längerer Satz, aus vier Abtheilungen bestehend, in deren jeder wir wiederum zwei Glieder von größerem Umfange erkennen, die durch Taktart, Bewegung, innere Gestaltung, einander entschieden gegenüber stehen. Das Ganze trägt die Überschrift: Aria, und das erste Glied seiner Abtheilungen zeigt uns einen lebhaften Satz im 4/4-Takte von den Geigeninstrumenten begleitet, das zweite einen sanften, melodischen, im 3/4-Takte, dessen, eben wie die des vorigen, selbständige Begleitung die Blasinstrumente ausführen, eine Flöte und zwei Oboi d'amore. In der ersten Abtheilung dient das frühere Glied dem späteren nur als Instrumentaleinleitung; in diesem letzten ertönen dann, eben wie bei den folgenden drei Wiederholungen, nur die Worte des Heilandes aus dem Sonntagsevangelium (Joh. XX, 19—23) „Friede sei mit euch," denen zu der lebhafteren Begleitung des wiederkehrenden ersten Gliedes in dreistimmigem Gesange (der höheren Stimmen) die Jünger — hier die Gemeine — antworten; das erste Mal:

Wohl uns, Jesu, hilf uns kämpfen
Und die Wuth der Feinde dämpfen,
Hölle, Satan, weich!

das zweite Mal:

Jesus holet uns zum Frieden
Und erquicket in uns Müden
Geist und Leib zugleich!

das letzte Mal, wo noch in den lebhafteren Satz der Friedensgruß mit hineinklingt:

O Herr, hilf, und laß gelingen
Durch den Tod hindurchzudringen
In dein Ehrenreich!

Dieser Friedensgruß schließt das Ganze, nur daß, wie zuvor begleitet, jetzt auch die Geigen den Blasinstrumenten ohne selbständige Wendungen sich anschließen, zu größerer Fülle des Tones, nicht der Harmonie.

Die äußere Einfassung dieses Satzes, seine Instrumentalbegleitung, finden wir nun in der nach Bachs eigener Handschrift gestochenen Messe aus A dur wieder*), unverändert, die wenigen, unbedeutenden Abweichungen ausgenommen, welche die ihr unterlegten, meist ganz neuen, von den

*) Bei Simrock in Bonn und Cöln, Nr. 580.

ursprünglichen völlig verschiedenen Gesangsstimmen erheischten. Denn hier ertönt nun zu der begleitenden Instrumentaleinleitung, die nicht länger nur als solche erscheint:

Gloria in excelsis Deo! 4stimmig;

statt des ersten Friedensgrußes

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, für eine Altstimme;

zu dem ersten Gliede der 2ten Abtheilung

Laudamus te, benedicimus te, 4stimmig;

an die Stelle des 2ten Friedensgrußes, ihm anklingend bis auf den Schluß, treten, von einer Baßstimme vorgetragen, die Worte:

Adoramus te;
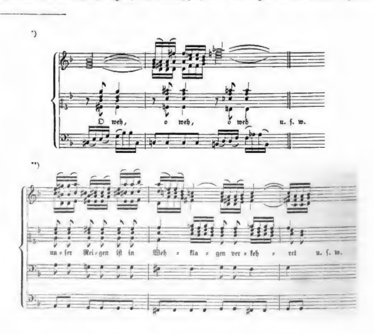
zu dem ersten Gliede der 3ten Abtheilung vernehmen wir:

Glorificamus te! 4stimmig;

zu ihrem 2ten, abermals das Adoramus, nur dieses Mal einer Tenorstimme zugetheilt, aber doch dem Friedensgruße anklingend; endlich zu der 4ten, letzten Abtheilung, und zwar zu ihrem ersten Gliede das Glorificamus, zu ihrem letzten das Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, beides vierstimmig; wobei noch im Allgemeinen zu bemerken ist, daß bei dieser Umarbeitung die letzten Glieder jeder Abtheilung, die in dem ursprünglichen Werke eine Begleitung von drei Blas'instrumenten haben, hier nur durch zwei Flöten begleitet sind, denen aber das letzte Mal, eben wie dort, die Geigeninstrumente hinzutreten. In beiden Werken trägt aber das Ganze so entschieden das Gepräge Bach-schen Geistes, die spätere Bearbeitung weiß den, im Wesentlichen beibehaltenen früheren Rahmen so kunstreich auszufüllen, daß ein ganz Neues, Eigenthümliches entsteht, und nicht leicht Jemand den Meister, weder in dem einen noch anderen Werke, wird verkennen wollen. Daß aber diese Sätze wie sie in der Messe (Kyrie et Gloria) erscheinen, die späteren sind, ist kaum zu bezweifeln, wenn auch jede Zeitangabe dem einen wie dem andern Werke fehlt. Die Begleitung des zweiten Gliedes jener vier Abschnitte ist augenscheinlich für den wiederkehrenden Friedensgruß des Herrn erfunden, seine segnende Gestalt tritt dem Bilde der kämpfenden, preisenden, anbetenden Gemeine gegenüber, wir empfinden lebhaft die Ursprünglichkeit dieses Verhältnisses, während in der Messe ein Anbequemen, so meisterlich es ausgeführt seyn möge, doch immer erkennbar bleibt. Die erste Strophe des Liedes: „Du Friedefürst Herr Jesu Christ" von den Instrumenten begleitet (Nr. 42 in den Choralgesängen wie bei Becker) schließt das Ganze auf würdige Weise; gleich dem vorangehenden Chorale einfacher behandelt, als wir es sonst von Bach gewohnt sind. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, die Hervorbringung dieser wie der zuvor besprochenen Cantate falle in eine Zeit, wo Bach von den geistlichen Tonsätzen der Hamburger Meister nähere Kenntniß genommen habe, wo deren eigenthümliche Vorzüge ihm deutlich geworden seien, wo er nun auch in ihrer Weise einmal etwas habe schaffen wollen. Denn man darf nicht glauben, daß er stets nur in die Welt seines Innern grüblerisch vertieft, von der um ihn her in anderem Sinne blühenden Kunst abgewendet gewesen sei. Er nahm an ihr lebhaften Antheil, blieb sogar dem Schriftenthum seiner Gegenwart nicht fremd, wo es seine Kunst näher oder ferner berührte, so wenig es auch in seiner, des Schaffenden, Absicht liegen konnte, das über sie Gedachte dem Papiere anzuvertrauen. Diese Bemerkung findet hier am zweckmäßigsten ihre Stelle, wo die Beschaffenheit der eben betrachteten Werke, die von seinen andern gleicher Bestim-

mung allerdings etwas abweichen, uns dazu veranlaßt; denn sie leitet uns hinüber zu einer anderen in ähnlicher Beziehung nicht minder merkwürdigen Hervorbringung des Meisters. Sie bleibe indeß an dieser Stelle eine nur vorläufige; wir kommen bei dem späteren Gesammtüberblicke der kirchlichen Thätigkeit unseres Meisters abermals auf sie zurück.

Das Werk das wir meinen, entbehrt der Angabe seiner Bestimmung, seinem Inhalte nach scheint es aber für einen allgemeinen Bußtag gearbeitet worden zu seyn. Es beginnt mit einem vierstimmigen, nur von den Geigen begleiteten Chore, der auf den 1sten, 15ten und 16ten Vers des 5ten Capitels der Klagelieder Jeremiä sich gründet: „*Gedenke Herr, wie es uns gehet*, schau', und siehe an unsere Schmach. Unsers Herzens Freude hat ein Ende, unser Reigen ist in Wehklagen verkehret; die Krone unseres Hauptes ist abgefallen, o weh, daß wir so gesündiget haben!" Herbe Wehrufe*), ja man darf sagen, Heulen und Schreien**) ertönen in diesem Satze mit äußerster Bitterkeit; um so schneidender wird dadurch der Gegensatz zu dem Folgenden. Eine einzelne Sopranstimme läßt sich hören nach jenem Eingange; in einem von der vollen Harmonie der Geigen mit gezogenen Tönen begleiteten Recitative beklagt sie, daß Jesus, der einzige Helfer in solcher Sündennoth, entwichen sei, sie forscht bei den Töchtern Zion, wo sie ihn finden könne? An ihre Stelle tritt nun eine Altstimme. In einer höchst angenehmen, melodischen, von den Geigen und einer Flöte begleiteten



Arie*) fordert sie Jesum, „ihres Herzens Kron' und Lust" von „den beliebten Feldern und angenehmen Wäldern" ganz in dem Tone der girrenden Verliebten der ernsthaften Oper jener Zeit! Hier in der That steht ohne Vermittelung das durchaus Entgegengesetzte neben einander, in den Tönen wie in der Dichtung; die Klage des uralten Sehers neben schmachtenden Liebesseufzern des reuigen Sünders, der fast verzweifelnde Schrei des Fluchbelasteten neben der Sehnsucht der Hirtin, die den Hirten vermißt und von ihren Umgebungen seine Spur erforschen möchte! Eine Baßstimme, zu lang austönenden Harmonieen der Geigen, spricht der bekümmerten Seele Trost zu. Gottes Wort zeige mit bewährten Gründen an, wo Jesus zu finden sei. Seine Himmelslehren sagen: „Du sollst durch Buß' und Glauben wiederkehren, so werde Gott sich gleichfalls zu dir kehren." Zu diesen verkündigenden Worten schweigt die Begleitung, sie sind als nur baßbegleitetes Arioso gefaßt; die vollen Harmonieen der Geigen kehren erst wieder zu dem nunmehr folgenden Recitative des Tenors, der den gespendeten Trost sich aneignet, mit den Worten: „Wohlan es wird zu meinem Trost geschehen, daß ich mein Heil bald werde wiedersehen." Nach ihnen folgt als Schluß des Ganzen eine Chorarie, von den Geigen begleitet, die mit Ausnahme der voranbeutenden und nachklingenden Vor-, Zwischen- und Nachspiele, ohne Selbständigkeit sich nur an den Gesang lehnen:

Ändert euch, ihr Klagelieder,
Jesus meine Lust kommt wieder,
Weil mein Herz ihn sehnlich sucht.
Seid, ihr Sünden, seid verflucht!
Ihr sollt mich nicht wieder trennen,
Nicht von Jesu scheiden können!

Auch in diesem arienhaften Chore herrscht angenehme Melodie, Verschmelzung der gleichen Schrittes — bis auf die Auszierungen — fortgehenden Stimmen; nur bei den Worten „ihn sehnlich sucht" sind jene mit anmuthigen Nachahmungen in einander geschlungen, die Sehnlichkeit, das Suchen, recht anschaulich zu machen. Bei allem Verdienste mannichfaltigen, lebendigen Ausdruckes, schlägt dieses Werkchen doch nirgend den Ton geistlichen Gesanges an, wie es denn zu den wenigen gehört, die ganz ohne Choralmelodie sind. Auch von ihm dürfen wir behaupten, der Meister habe es in fremdem Sinne geschaffen, mit Ausnahme des ersten Chores, der in der Stärke und Herbheit seines Ausdruckes, der reichen Modulation, der Stätigkeit der Begleitungsfigur**) durchweg den seinigen darlegt. Hier sind es aber wohl weniger die Hamburger gewesen, die ihn anzogen, als die Hassesche Oper in Dresden, die er mit seinem ältesten Sohne Wilhelm Friedemann gern zu besuchen pflegte, um ihre „schönen Liederchen"***) zu hören, denen denn auch seine Altarie, sein Schlußchor, nahe anklingen, bezeugend, daß auch diese Richtung seinem Schaffen nicht fremd geblieben sei.

Von einem geistlichen, der Fastenzeit angehörenden Werke Bachs bleibt uns noch zu reden,

*) S. Mosevius: J. S. Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen &c. Beispiel Nr. 21. Vergl. den Text, Seite 10. 11.

**) Vergl. die Figur der Geigen und des Basses in den beiden zuvor mitgetheilten Beispielen.

***) Forkel: J. S. Bachs Leben und Kunstwerke &c. S. 48.

ehe wir zu dem Kreise der dem Pfingstfeste bestimmten übergehen. Es ist seine Cantate für den Sonntag Estomihi: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" ꝛc. An diesem Sonntage des Jahres 1723, am 7ten Februar, trat Bach mit seiner Probe für das Leipziger Stadtcantorat auf, das ihm später wirklich übertragen wurde; und da nun zwei der früheren Verse des Evangeliums für diesen Sonntag (Lucä, XVIII, 31 und 34) dem größesten Theile unserer Cantate zu Grunde liegen, so hat man geglaubt voraussetzen zu dürfen, sie eben sei es, womit er die Vorsteher der Gemeine seine Art und Kunst habe hören lassen. Ich darf weder behaupten noch leugnen, daß es sich so verhalte, denn eine bestimmte, kenntlich und unzweideutig bezeichnende Nachricht fehlt uns, und mit Sicherheit wissen wir nicht mehr, als das zuvor Angegebene. Ihre innere Beschaffenheit scheint allerdings auf eine damit abgelegte Probe zu deuten. Nach einem kurzen Instrumentalvorspiele, durch die Geigen und ein Hoboe ausgeführt, worin die zusammenwirkenden Stimmen in engen Nachahmungen sich ergehen, beginnt der Evangelist, ein Tenor, mit den ersten Worten des 31sten Verses an der angegebenen Stelle, während die Instrumente ihr begonnenes Spiel, meist unabhängig von dem Gesange, fortführen: „Jesus aber nahm zu sich die Zwölfe, und sprach zu ihnen." Diesem Eingange schließt sich nun die Rede des Erlösers selber an, von einer Barytonstimme vorgetragen, wie es auch in den Passionsmusiken unseres Meisters geschieht, nur daß hier die Begleitung bis zu Ende in gleicher Art wie beim Anbeginne sich fortspinnt. Die Worte des Heilandes sind aber beschränkt auf den übrigen Inhalt des 31sten Verses: „Siehe, wir gehen hinauf gen Jerusalem, und es wird Alles vollendet werden, das geschrieben ist (durch die Propheten) von des Menschen Sohn." Es liegt eine mystische Dunkelheit über diesem Satze, schon wegen der durchweg behaupteten Selbständigkeit des Gesanges wie jeder einzelnen Stimme der Begleitung, dem Wechsel der Harmonie und ihrem, bei dem Mangel des Verschmelzens, nicht immer deutlich ausgesprochenen Fortschritte; ohnfehlbar hat aber der Meister einen solchen Eindruck beabsichtigt, um das Verhältniß der Jünger zu der aufgezeichneten Rede des Heilandes im Voraus anzudeuten. Denn nun folgt, mit Übergehung des 32sten und 33sten Verses an der angeführten Stelle, sofort der 34ste, wo es heißt: „Sie aber vernahmen der Keines, und die Rede war ihnen verborgen und wußten nicht, was das gesagt war." Diese Worte sind als 4stimmige Fuge gefaßt auf ein ausdrucksvolles Thema, wodurch unruhiges, lebhaftes Forschen trefflich ausgedrückt wird; eine Fuge, zuerst absteigend in dem Verhältnisse der Unterquarte, später aufsteigend in dem der Oberquinte, meist in streng kanonischen Nachahmungen sich ergehend, nur daß in der vorausgehenden wie nachfolgenden Oberstimme die nachzuahmenden oder nachgeahmten Tonverhältnisse zu Anfange etwas abweichen. Völlig klar und leicht faßlich tritt diese Fuge dem vorangehenden Satze entschieden gegenüber; dort mystisches Dunkel bei verhüllter innerer Regsamkeit, hier lebendige, durchaus verständliche Bewegung; in Ausdruck und Darstellungsform der ausgesprochenste Gegensatz, zu Belebung der Textesworte. Eine unmittelbar folgende Arie des Altes, von einem Hoboe und der Grundstimme begleitet, stellt uns einen jener wesentlich dreistimmigen Sätze dar, denen wir in Bachs Werken so oft begegnen, worin die Singstimme nur als mitwirkender, nicht herrschender Bestandtheil erscheint. Die Seele bittet, daß Jesus sie nach sich ziehe gen Jerusalem, daß sie seinen Leiden zu ihrem Troste beiwohnen möge. In einem, bis auf einen kurzen Zwischensatz nur von langaustönenden Klängen der Geigen getragenen Baßrecitative, das in seinen letzten Takten erst entschieden zum Arioso sich gestaltet, dann auch selbständiger begleitet wird und mit einem Nachspiele schließt, beginnt die Singstimme mit

einer ähnlichen Bitte, als die eben vorher gehörte. „Mein Jesu ziehe mich (heißt es hier) so werd' ich laufen, denn Fleisch und Blut verstehet ganz und gar nebst denen Jüngern nicht, was das gesaget war." Sie wollen zwar (wird dann fortgefahren) nach der Verklärung des Herrn auf dem Tabor eine feste Burg erbauen, Golgatha aber und das Kreuz, die Niedrigkeit des Erlösers, widerstrebt ihnen. Darum möge der Herr in der verderbten Brust die Welt kreuzigen, und die verbotene Lust; „so werd' ich (heißt es zum Schlusse) was du sagst vollkommen wohl verstehn, und nach Jerusalem mit wahrer Freude gehn." Unmittelbar schließt sich an diese letzten, gesangähnlich vorgetragenen Worte eine von den Geigen begleitete Arie des Tenor, (B dur, 6/8) melodisch, von verhältnißmäßiger Einfachheit für Bach, dessen Gabe des Ausgestaltens im Einzelnen es nicht leicht zuließ eine Stimme als nur dienend zu betrachten, wenn auch hier die Singstimme als die herrschende, und im engeren Sinne von den Geigen nur begleitete erscheint. Die Begleitungsfiguren, wo sie selbständige sind meist nur von der ersten Geige und der Grundstimme vorgetragen, die Stellen ausgenommen wo gehaltene Töne des Sängers von der Begleitung umspielt werden, sind dem Vorspiele der Arie entlehnt, und gaukeln leicht hin neben der Singstimme, ohne ihrer Herrschaft Eintrag zu thun. Wir vernehmen hier die Worte:

Mein Alles in Allem, mein einiges Gut,
Verbeßre das Herze, verändre den Muth;
Schlag alles darnieder
Was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!

und ihnen wird dann der Schlußchoral angereiht, die fünfte Strophe des Liedes: „Herr Christ, der einig' Gott's Sohn", dessen bekannte schöne Melodie 4stimmig, nach Bachs Art einfach, behandelt ist:

Ertödt' uns durch dein' Güte*),
Erweck' uns durch dein' Gnad;
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu' leben mag ꝛc.

Eine selbständige Begleitung schmückt jedoch in stätigem Fortschritte diesen Satz. Die erste Geige und das Hoboe, sich aneinander lehnend, gehen in Sechzehntheilfiguren ohne Unterbrechung fort, eben so die Grundstimme in Achtelfiguren. An diese schließt sich in gleicher Art der Fortbewegung die zweite Geige; nur zuweilen wird durch eine punktirte oder eine länger austönende Note ihre Stätigkeit unterbrochen, nirgend aber erscheint ein ihren Schritt hemmendes Stillestehen. Die Viola tritt mit abgebrochenen Sätzen dazwischen, meist nur die guten Takttheile schärfer betonend. Die beiden Stollen des Aufgesanges sind gleichbetont; ein Vor- und Nachspiel, kürzere Zwischensätze, ein längerer zwischen dem Auf- und Abgesange, dienen als willkührlicher Schmuck. So strömen und rollen die Töne des letzten Satzes unaufhaltsam fort; mit einer solchen Ausgestaltung wäre rhythmischer Wechsel unvereinbar gewesen, auch wenn sonst bei unserem Meister noch eine Ahnung davon anzutreffen wäre. Eben dieses Fortströmen und Rollen ohne Wellenschlag ruft dem Kenner der ursprünglichen Gestalt der Me-

*) S. Beispiel 105.

lodie diese um so mehr zurück, als die Abwesenheit des sie eigenthümlich Auszeichnenden dadurch nur kennbarer wird. Überblicken wir die einzelnen Sätze dieser Cantate und ihr gegenseitiges Verhältniß, so begegnen uns darin die mannichfaltigsten, ja, absichtlich entgegengestellte Formen, und eben deshalb mag es wohl seyn, daß wir in dieser Kirchenmusik diejenige besitzen, deren Mannichfaltigkeit dem Meister den Sieg über seine Mitbewerber gewann. Als Einleitung in die mit der Leidenswoche endende Fastenzeit, als Vorbereitung auf die in jener bedeutsam hervortretende, eigenthümliche Behandlung des Schriftworts — die Bach, wie wir gesehen, auch auf die Weihnachtszeit ausdehnte — mahnt er uns schon hier, unmittelbar vor dem Beginne jener erstgenannten, dem Sonntage Estomihi folgenden heiligen Zeit, in der Art, wie er den Bibelspruch (das dictum) gefaßt hat, an Dasjenige, was er nach seiner Auffassung in den Passionsmusiken, freilich in viel höherem Sinne geleistet hat. Seine Probe zeigte ihn nicht in der Vollendung seiner Kunst, allein sie gab eine Ahnung von demjenigen, was er auf deren Gipfel leisten werde.

Unter den Cantaten für die drei Tage des Pfingstfestes, zu denen wir nun übergehen, erscheint die dem 2ten derselben gewidmete: „Also hat Gott die Welt geliebt", mir als die bedeutendste, obwohl sie keinen Choralsatz enthält, und darin von den vorzüglicheren, dem Fest- und Sonntagskreise des Jahres angehörenden abweicht. Sie gründet sich auf das Tagesevangelium (Joh. III, 16—21.), dessen Anfang in eine Strophe gefaßt ist, die den ersten Tonsatz unserer Cantate bildet und folgendermaaßen lautet:

Also hat Gott die Welt geliebt*),
Daß er uns seinen Sohn gegeben;
Wer sich im Glauben ihm ergiebt,
Der soll dort ewig bei ihm leben!
Wer glaubt, daß Jesus ihm geboren,
Der bleibet ewig unverloren,
Und ist kein Leid, das den betrübt,
Den Gott und auch sein Jesus liebt.

Ist es ein ganzes Lied, das mit dieser Strophe beginnt oder steht diese einzeln da? bisher habe ich es nicht zu erforschen vermocht. Wir besitzen zwei Lieder gleichen Anfanges, von Paul Gerhard und Erdmann Neumeister**), von deren ersten Strophen die unsrige nach Inhalt und Maaß jedoch gänzlich abweicht; wie denn auch ihre bei Bach erscheinende Melodie mit denen jener Lieder nichts gemein hat, und alle drei nur in ihrem weniger lied- als arienhaften Gepräge übereinkommen. Bachs Singweise gelang mir aber nicht in irgend einem der umfangreichsten Melodieenbücher seiner Zeit aufzufinden, selbst wenn ich sie mir von den Sylbendehnungen und Gesangesblumen entkleidet dachte, mit denen jene Zeit geistliche Melodieen der Vergangenheit wie Gegenwart zu schmücken liebte. Königs Liederschatz, unter diesen offenbar das vollständigste, hat selbst ihre Strophe nur einmal (Seite 331, Nr. 450) für ein anderes Lied: „Hab' Acht auf mich in aller Noth", dem jedoch eine ganz abweichende Weise

*) S. Beispiel 106 diese Cantate in vollständiger Mittheilung.
**) Freylinghausen I. 703. II. 817. 1741, 407. 408.

beigegeben ist. Nach aller Wahrscheinlichkeit ist also diejenige, die in unserer Cantate erscheint, des Meisters eigene Erfindung, eben wie auch wohl die einzelne Strophe, an welche sie sich schließt, demselben für dieses Werk eigends gedichtet sein mag.

Die Melodie der mitgetheilten Strophe erscheint vierstimmig in weicher Tonart (D moll) und in der damals beliebten Form eines Siciliano, im $^{12}/_{8}$-Takt mit punktirten Achteltriolen oder trochäischem Fortschritte. Sie ruht auf einem anmuthigen Stimmgewebe, aus ihr als seiner Grundgestalt entwickelt; in der zweiten und vierten Zeile des Aufgesanges klingt es ihr nach, in den ersten beiden des Aufgesanges wird ihr Erscheinen durch dasselbe eingeleitet, in den letzten zwei kehrt es wieder zurück zu den früheren Nachklängen. Ihre Begleitung ist fünfstimmig: von drei Hoboen, deren tiefstes, als „Taille" bezeichnet, der Viola sich anschließt, wie die beiden höheren den zwei Geigen, einem Horn, das an die Hauptmelodie sich lehnt, und der Grundstimme. Die weiche Tonart, der eigenthümliche Reiz mit Nachdruck eintretender, die Bedeutung der Worte sinnig hervorhebender und sanft aufgelöster Mißklänge, der wiegende Fortschritt des triplirten Taktes, zumal in jener Form des Siciliano, an ein liebliches Schaukeln auf Meereswellen erinnernd, — Alles dieses giebt unserem Tonsatze ein Gepräge, für das ich kein anderes Gleichniß weiß als eines sanften, sicheren Ruhens in liebenden Mutterarmen, und so hat auch wohl der Meister das Wort seiner Dichtung empfunden. Aber nun reißt er sich los in dem folgenden Satze gleich einem fröhlichen Kinde aus den Armen der Mutter, in seeliger Freude dahingaukelnd, denn sein Gedicht fährt fort:

Mein gläubiges Herze, frohlocke, sing', scherze,
Dein Jesus ist da!
Weg Jammer und Plagen, ich will euch nur sagen,
Mein Jesus ist nah!

Die Begleitung dieser als Arie für eine hohe Frauenstimme gefaßten Zeilen ist nur zweistimmig, von einem kleinen Violoncell (Violoncello piccolo) und der Grundstimme; der Gesang ist durchaus herrschend, so eigenthümlich und selbständig auch das Violoncell dagegen auftritt, ja mit einem anderen melodischen Motive, das am Schlusse des Gesanges noch von den Geigen mit aufgefaßt und in einem längeren Nachspiele vierstimmig durchgeführt wird. Es ist aber nicht für unsere Cantate ursprünglich erfunden, sondern erscheint zuerst in einer früheren Gelegenheitsmusik, einem jener sogenannten Dramen, mit denen die Tonkünstler jener Zeit die Geburts- und Namensfeste hoher, zumal fürstlicher Gönner zu feiern pflegten. Dasjenige aus dem unsere Melodie stammt, ist aus der reichen Pölchauschen Sammlung in Bachs Handschrift an die königliche Bibliothek zu Berlin gediehen, und führt seiner Anfangszeile zufolge die Aufschrift: „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd", eine Zeile, welche der Diana in den Mund gelegt ist, die neben Endymion und den Hirtengöttern Pan und Pales den Kreis der Unterredner — nicht Handelnden — dieses Drama bildet. Einer Bemerkung des früheren Besitzers zufolge, deren Quelle ich nicht kenne, war dasselbe dem Geburtsfeste Herzogs Christian von Weißenfels bestimmt, was durch den Inhalt seiner Dichtung nicht unwahrscheinlich wird. Hier läßt sich nun Pales, nur durch ein Violoncell begleitet, in einer kurzen Arie von gleicher Grundweise vernehmen:

Wenn die wollenreichen Heerden
Durch dies weitgepries'ne Feld
Lustig ausgetrieben werden,
Lebe dieser Sachsenheld!

Schon damals muß Bach an seiner Erfindung besondere Freude gefunden haben, denn am Schlusse des Drama steht von seiner eigenen Hand eine dreistimmige Ausführung über dasselbe Motiv, durch das fröhliches Hüpfen und Scherzen allerdings glücklich ausgedrückt wird. Er hat es daher zu künftiger weiterer Ausführung wohl im Gedächtnisse behalten und es hier nun mit voller Liebe entfaltet, wozu ihm vielleicht auch das Evangelium des letzten Pfingsttages von dem rechten Hirtenamte Christi eine äußere Veranlassung gegeben, ihn an dasjenige erinnert hat, was ihm zuvor mit Bezug auf eine heidnische Hirtengöttin so befriedigend gelungen war.

Wir begegnen hier einer Entlehnung in höherem Sinne als diejenigen waren, die in den einzelnen Theilen von Bachs Weihnachtsoratorium uns entgegentraten; nicht einem bloßen Wiederbringen des in gleicher Gestalt, nur mit anderer Bestimmung, schon zuvor Dagewesenen, sondern dem schöpferischen Ausgestalten eines früher nur im Keime, in erster vorandeutender Entfaltung Gebotenen. Unmittelbar nachher begnügt sich aber der Meister dennoch mit einem bloßen Wiederbringen. Es folgt nämlich nach kurzem, einleitendem Recitative des Tenor nunmehr eine Baßarie (C dur), von den drei Hoboen und der Grundstimme begleitet, im $^4/_4$-Takte, in welcher durch wiederholte Einführung von Triolengängen der $^{12}/_8$-Takt des beginnenden Liedes noch fern anklingt, doch ganz anderen Gepräges, indem die häufig erscheinenden punktirten Achtel durch ihren Verein mit den Triolen, an die Stelle jenes dort vorwaltenden sanften Wiegens hier ein frisches, kräftig-anmuthiges Fortschreiten hervorbringen. Zu eben diesen Tönen hatte der Hirtengott Pan in jenem früheren Drama gesungen:

Ein Fürst ist seines Landes Pan,
Gleichwie der Körper ohne Seele
Nicht leben noch sich regen kann,
So ist das Land die Todeshöhle,
Das sonder Haupt und Fürsten ist
Und so das beste Theil vermißt.

Hier in unserer Pfingstcantate lauten aber die vorzutragenden Zeilen:

Du bist geboren mir zu Gute
Das glaub' ich, mir ist wohl zu Muthe,
Weil du für mich genug gethan,
Das Rund der Erden mag gleich brechen,
Will mir der Satan widersprechen,
So bet' ich dich mein Heiland an.

Die frohe muthvolle Zuversicht, die in dieser Arie vorherrscht, ist wohlthuend in ihrem Gegensatze zu dem mehr empfindsam weichen Ausdrucke des ersten, dem tändelnd lieblichen des zweiten Gesanges;

das eine reiht sich dem andern in so überzeugender Entwickelung an, selbst durch einen musikalischen Anklang, daß die Wahl des Entlehnten eine höchst glückliche genannt werden darf, ja, daß wir ein Entlehnen kaum ahnen würden, wenn es in seiner Quelle uns nicht vor Augen läge. Hat der Tonmeister uns aber bisher durch die Formen der Chorarie und mannichfach begleiteten Einzelgesanges geleitet, ohne eine derjenigen einzuführen, die wir in kirchlichen Musiken vor allen erwarten, so tritt er nun mit einer solchen auf zu dem Schriftworte (Johannis III, 18), das er an das Ende des Ganzen gestellt hat, mit einer Fuge zu fünf Stimmen, denn die selbständig begleitende Grundstimme dürfen wir wohl eine fünfte nennen. Hier läßt sich außer den bisher angewendeten Instrumenten auch noch der majestätische Klang dreier Posaunen im Vereine mit einem Zinken vernehmen, doch lehnen diese vier, eben wie die drei Hoboen und die Geigen (nebst dem Violoncell), sich lediglich an die Singstimmen, deren Wort und Ton, wie ihr nachahmender Fortschritt, ihre kunstvolle Verflechtung, dadurch mit voller Deutlichkeit und Schärfe heraustritt, das Verkündigte tiefer einprägend: „Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet; wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet, denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes". Bei diesen letzten Worten hört zwar nicht die kunstvolle Stimmenführung in ihrer Belebtheit, wohl aber die Form der Fuge auf, und sie gewinnen dadurch größere Kraft, nachhaltigern Ausdruck.

Weniger bedeutend sind zwei Cantaten für den ersten und eine für den dritten Pfingsttag. Die beiden ersten gründen sich wesentlich auf den ersten Vers des Festevangeliums (Joh. XIV, 23): „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen, und Wohnung bei ihm machen". In der einen geht aber diesen Worten noch ein frei gearbeiteter, außer den vier Geigeninstrumenten von einem Fagott, drei Trompeten und Pauken begleiteter Chor voran: „Erschallet ihr Lieder", und der Schriftspruch erscheint dann in der Form eines in Arioso ausgehenden, nur durch die Grundstimme begleiteten Baßrecitativs, dem eine Arie für eben diese Stimme folgt, der sich außer der Grundstimme nur drei Trompeten und Pauken gesellen, die erste Trompete mit vielen krausen Figuren:

> Heiligste Dreieinigkeit, großer Gott der Ehren,
> Komm doch in der Gnadenzeit bei uns einzukehren ꝛc.

Wir übergehen eine Tenorarie: „O Seelenparadies, von Gottes Geist durchwehet" ꝛc., durch Geige und Flöte (welche letzte mit jener in der höheren Octave fortgeht) neben dem Basse begleitet, und verweilen nur bei dem ihr folgenden Duette für den Sopran und Alt. Es stellt ein Gespräch dar zwischen der Seele (in der höheren Stimme) und dem Parakleten (in der tieferen):

Seele. Komm, laß mich nicht länger warten,
Komm, du sanfter Himmelswind!
Paraklet. Ich erquicke dich mein Kind ꝛc.

Dazu hält die Grundstimme eine von dem Gesange melodisch unabhängige längere Wendung in mannichfachen Modulationen stätig fest; und wie die Sänger in mancherlei blumenreichen Wendungen und Verkräuselungen sich reichlich ergehen, so auch die erste Geige, die in gleicher Art zu dem Gesange jener die Melodie des Pfingstliedes: „Komm heiliger Geist, Herre Gott" hören läßt. An Sätzen

solcher Art ist Bach unerschöpflich, sie mögen, wie hier, an zierlich-reinlicher Ausarbeitung des Einzelnen den Bildern altdeutscher und niederländischer Meister gleichen, oder in großartiger Fülle feierlich einhergehen. Den Beschluß dieser Cantate macht die vierte Strophe des bekannten Liedes von Philipp Nicolai: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Von Gott kommt mir ein Freudenschein, Ch. Ges. 322, Becker 77 C) in vierstimmiger Bearbeitung seiner Melodie, die vor andern des Meisters sich nicht eigenthümlich auszeichnet.

Die zweite unserer Cantaten für den ersten Pfingsttag, mit der Jahrzahl 1731 bezeichnet, beginnt sofort mit dem angeführten Verse des Festevangeliums: Wer mich liebet, der wird mein Wort halten ꝛc. Dieser ist hier als Duett zwischen einer Tenor- und Baßstimme gefaßt, die anfangs in wechselnden Tonverhältnissen einander nachtretend in Nachahmungen fortschreiten, dann in Terzen-, zuletzt stätig in Sextengängen mit einander gehend, die Grundmelodie des Satzes wiederholen. Außer den gewöhnlichen 4 Geigeninstrumenten bilden zwei Trompeten und Pauken die Begleitung, jene ganz gesang- (clarin-) artig behandelt, diese wohl nur des hohen Festes wegen angewendet, in jedem Falle nur sanft anzuschlagen. Ein von der vollen, einfach austönenden Harmonie der Geigen begleitetes Recitativ folgt; am Schlusse, mit den Worten: „Ach daß doch, wie er wollte, ihn auch ein jeder lieben sollte" schweigt diese Begleitung, und nur die Grundstimme bleibt dem Gesange gesellt, wie wir in ähnlichen Fällen es schon öfter gefunden haben. Einer von jenen wesentlich dreistimmigen Sätzen, eben so häufig bei unserem Meister, folgt nun; der Baßstimme, welcher die Worte in den Mund gelegt sind

Die Welt mit allen Königreichen,
Die Welt mit aller Herrlichkeit,
Kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen
Womit uns unser Gott erfreut ꝛc.

gesellen sich neben der Grundstimme die drei höheren Geigeninstrumente im Einklange, ein Wechselspiel wiederholend, zu dem sie sich bei nur kurzem Ruhen des Gesanges fast ohne Unterbrechung vereinen, das, wenn auch in gleicher Art anderswo oft vernommen, doch in stets neuer Ausgestaltung durch die große Entfaltungsgabe des Meisters vor uns hintritt. Die vierstimmige Behandlung der Weise: „Komm heiliger Geist, Herre Gott" macht den Beschluß; sie ist den Geigen zugetheilt, und nur der Tenor, in der Unteroctave mit der ersten Geige, ist als singend bezeichnet. Diese Cantate hat daher wohl nur durch zwei Einzelstimmen neben den erwähnten Instrumenten ausgeführt werden sollen, und Bach mag sie entweder für einen kleineren Ort bestimmt haben, dem nur beschränkte musikalische Kräfte zu Gebote standen, oder sie ist in Leipzig hervorgegangen zu einer Zeit, wo auch dort eine Ebbe solcher Kräfte stattfand; wie ja der Meister in dem zuvor auszugsweise mitgetheilten Berichte vom 23sten August 1730 (etwa ein Jahr vor Entstehung unserer Cantate) sich über eine solche beklagt.

Die Cantate für den dritten Pfingsttag reiht sich, wie die vorangehende, um einzelne Sprüche des Festevangeliums (Joh. X, 1—11); im Anfange die letzten Worte des 3ten Verses: „Er rufet seinen Schaafen mit Namen, und führt sie hinaus", später, gegen die Mitte, eben so die letzten des 6ten Verses: „Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen sagte." Den ersten dieser Sprüche trägt eine Tenorstimme vor, zu dem Klange dreier Flöten und gehaltenen Tönen der Grund-

stimme. Jene bewegen sich (im 4/4-Takt) mit einer Sechzehntheilfigur fort, die nach einmaligem schrittweisen Absteigen, sich dann eben so zweimal wieder erhebt,*) und in dem Umfange einer Sechste durch Terz- und Quartenfortschreitungen begleitet wird, deren die einen und die andern, bald der Ober-, bald der Unterstimme zunächst erscheinen. Eine folgende Altarie (12/8) erscheint ebenfalls so begleitet, nur daß die Flöten in Triolen sich bewegen; die Stimme singt:

Komm leite mich, es sehnet sich
Mein Geist auf grüne Weide rc.

Der Tenor spricht in einem kurzen, nur durch die Grundstimme begleiteten Recitative seine Sehnsucht aus nach der Ankunft des Herrn, dann reiht er an dasselbe eine sangbar angenehme Arie, der ein Violoncell mit sanfter Begleitung gesellt ist:

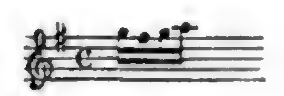
Es dünket mich, ich seh dich kommen
Du gehst zur guten Thüre ein,
Du wirst im Glauben aufgenommen
Und wirst der wahre Hirte seyn rc.

In trockenen Recitativen der Altstimme erscheint nun der zweite, zuvor angeführte Schriftspruch, und ihm reiht sich ein begleitetes Baßrecitativ an, das, am Schlusse in Arioso ausgehend, nicht wie sonst in ähnlichen Fällen nur die Grundstimme zur Begleiterin hat, sondern bei diesem Ausgange sogar statt der bisher einfach harmonischen Begleitung der Geigen eine selbständige gewinnt. Es ist eine Klage über die geistige Taubheit der Menschen, welche sie des Erlösers Heilsworte nicht vernehmen lasse; ihr folgt eine muthig auffordernde Arie für dieselbe Stimme (6/8, D dur), von zwei Trompeten begleitet:

Öffnet euch, ihr beiden Ohren,
Jesus hat euch zugeschworen
Daß er Teufel, Tod erlegt rc.

und an diese schließt sich unter Begleitung dreier Flöten die 4stimmig gesetzte Melodie des Pfingstliedes: „Komm heiliger Geist, Herre Gott" dessen Strophe nicht angezeigt ist. Die erste Flöte lehnt sich in der Oberoctave an die Hauptstimme, die beiden andern gesellen sich bald dem Tenor, bald dem Alt, lassen aber zuweilen auch selbständige, namentlich figurirte Gänge hören.

Wir besitzen, außer den Fest-Cantaten und den die Kreise der hohen Feste näher berührenden Sonntagsmusiken die wir ausführlich besprachen, noch deren für die lange Reihe der Trinitatissonntage, das Johannis-, Michaelis- und Reformationsfest. Einen Theil derselben haben wir unter den auf Choralmelodieen beruhenden schon betrachtet, auf die übrigen werden wir näher eingehen, sofern unsere Darstellung in ihrem Verfolge es erfordern sollte. Denn die wichtigsten, die Art und Kunst des Meisters kündenden, den Hauptfesten des Jahres gewidmeten, führten wir eben vorüber, und alle

*)


würde unser Bericht ohne Gefahr öfterer Wiederholung nicht umfassen können. Unter jenen Cantaten sind viele von gleicher Bestimmung doppelt, oft drei-, selbst vierfach vorhanden, und leicht könnten wir aus ihnen, verbunden mit den näher betrachteten, mehre Jahrgänge zusammenstellen. Nach Forkels Versicherung*) hat Bach deren fünf vollständige hinterlassen, die größtentheils aus den, von Mosevius (S. 20 — 23) als ihm bekannte aufgezeichneten Cantaten sich herstellen ließen. Daß der Meister bei diesen Jahrgängen an einen bestimmten äußeren Zusammenhang der sie bildenden einzelnen Musiken gedacht habe, davon findet sich keine andere Spur, als bei den zu einem s. g. Oratorium vereinigten der Weihnachtzeit bis zum Dreikönigsfeste; ein innerer, wesentlicher beruht in seinem eigenthümlich schaffenden Geiste, und dieser hat bei der aufmerksamen Betrachtung jener köstlichen Werke uns nicht entgehen können. Vergleichen wir dieselben mit den uns überbliebenen Jahrgängen Telemanns, Stölzels und anderer unter Bachs ausgezeichneten Zeitgenossen, von denen ich jene beiden Meister deshalb vorzugsweise nenne, weil die von ihnen uns hinterlassenen Jahrgänge die vollständigsten sind, in beiden auch Dichter und Tonkünstler sich vereinigten: so bemerken wir gleich Anfangs die viel größere Mannichfaltigkeit der Anlage in den Bachschen. Schriftwort, Kirchenlied, fromme Betrachtung, gefaßt in die dem Singspiel entlehnten modernen Formen, stehen hier nicht in herkömmlicher, selten veränderter Reihe nebeneinander; in Bachs Cantaten erscheinen zwar dieselben Bestandtheile, allein in stets neuer, aus der eigenthümlichsten Auffassung hervorgegangener Anordnung. Die vorangehende Betrachtung hat uns vielfältig Gelegenheit gewährt, zu bemerken, wie selbstthätig unser Meister in Behandlung seiner Texte verfuhr, wie es fast als gewiß angesehen werden dürfe, daß sie ihm oft theilweise, auch wohl in ihrem ganzen Umfange angehörten. Da sie ihm nun allezeit Veranlassung wurden zu geistreichen Schöpfungen, nicht als Musiker in beschränkterem Sinne allein, sondern auch als Tondichter, so werden wir ihn nicht beklagen dürfen um seiner schlechten Vorwürfe willen. Mit geringen Ausnahmen, wo vielleicht schlechthin Aufgegebenes zu bearbeiten war, — was doch wohl nur bei seinen Gelegenheitsmusiken der Fall gewesen seyn wird — oder wo ihm nur trockene, moralische Reimereien geboten waren,**) die weder umgangen werden konnten, noch eine Besserung anders, als durch eingeschaltete Choräle zuließen, werden wir die Anlagen seiner Texte meist bedeutsam finden, wenn wir von der Weitschweifigkeit und Steifheit des Ausdruckes im Einzelnen abzusehen wissen; Mängel, die ihn nicht in dem Maaße störend berühren konnten als uns, die wir mit fortgeschrittener Ausbildung unserer Sprache und Dichtkunst ihnen entwachsen sind. Daher ist es auch gewiß nicht richtig, daß (wie von Zelter behauptet wird)***) Bach aus mehren Theilen seiner Cantaten um deswillen Meßgesänge zusammengesetzt habe, weil es ihm geschienen, als verdienten seine Töne bessere Worte, als die von ihm „bemusikten" geistlichen Reimereien angesehener Kirchenhäupter. Sein offenbarer Antheil an demjenigen, was die Unbeholfenheit der Dichtung uns allerdings jetzt als „Reimerei" erscheinen läßt, widerlegt diese Annahme, und erwägen wir namentlich das Verhältniß in welchem der größeste Theil des Gloria seiner A dur-Messe zu der letzten Hälfte seiner Cantate: „Halt im Gedächtniß Jesum Christ" steht, so werden wir sie um so minder wahrscheinlich finden. Am glücklichsten freilich ist er

---

*) J. S. Bachs Leben und Kunstwerke, S. 61.

**) Vergl. die Cantate: „Nimm was dein ist und gehe hin" 2c.

***) Vergl. Mosevius an dem oft erwähnten Orte, S. 12, in der Anmerkung.

da gewesen, wo nur Schriftwort und Kirchenlied, einander gegenseitig ergänzend, seine Aufgabe bildeten, wie in der Mehrzahl seiner Motetten, und der herrlichen Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" durch die, in Anklängen und ausgesprochen, Weisen geistlicher Lieder neben Sprüchen der Schrift bedeutsam hintönen, während zwei Flöten und Gamben durch helle und weiche, dunkle und sanfte Klänge den Gesang mit einem Dämmerlichte umweben, wohlgeeignet für jene Mahnung an die dunkle Pforte des Jenseits die er uns entgegenbringt. In solchen Werken, deren Grundlage nur Erhebendes für uns hat und nichts unsrer Zeit Widerstrebendes, können wir ihn am reinsten genießen, eben wie in jenen andern, wo die Umschreibungen des Schriftworts die sie uns bieten doch nicht an der wäßrigen Breite kranken, die uns andere unerträglich macht; von ihm aber dürfen wir nicht voraussetzen, daß sein Verhältniß zu den Urhebern seiner Texte ein gleiches gewesen als das unsrige.

Ein Zweites, das bei einer Vergleichung der Bachschen Jahrgänge mit denen jener mitlebenden Meister sich uns darbietet, ist das große Gewicht, das überall auf die Kirchenweise gelegt wird, die, mit wenigen Ausnahmen, bei Jenen als untergeordnet betrachtet wird, ohne doch einmal die Möglichkeit des Einstimmens der Gemeine in dieselbe zu sichern und so deren thätige Theilnahme, selbst an dem Kunstgesange, zu begründen. Eben in Behandlung der Choräle spiegelt sich uns aber das reiche Innere unseres edlen Meisters ab. Wir sind ihm durch solche Cantaten gefolgt, die sich nur auf Kirchenlieder und deren Melodieen gründeten, durchwoben oder nicht mit Fremdem; wir sahen ihn diese Weisen, wie in einfacher Harmonie, so durch das mannichfachste, reichste, auf sie gegründete, oder von ihnen unabhängige Tongewebe entfalten, zuweilen in liebender Verschmelzung der Stimmen, öfter noch in jener Selbständigkeit des Einzelnen, die das klangreiche Aufgehn in einander ablehnt; ein so bedeutungsvolles Bild aber nicht selten noch eingefaßt durch den schmückenden Rahmen einer gleich selbständigen, aus Klängen der verschiedenartigsten Farbe zusammengewobenen Begleitung. Dann wiederum flocht der Gesang sich zusammen aus den einzelnen, bedeutsam in einander geschlungenen Gliedern einer kirchlichen Melodie, während diese in ihrer Ganzheit, ernsten Schrittes, nicht nur über diesem wundersamen Reigen der Töne schwebte, sondern selbst als stützende Grundlage unter ihm sich hervorhob; oder in mächtigen Einklängen durchschritt siegend die heilige Weise das lebendige Gewimmel neben ihr rauschend erklingender Instrumente. Allein nicht willkührlich stellt sich der Meister so schwierige und verwickelte Aufgaben, ihre Fassung hängt stets mit dem Wesen des gebotenen Gegenstandes seiner Kunst innig zusammen, der ihm, weil er mit ganzer Seele sich in ihn versenkt, einem frei gewählten gleich, ein reiner Spiegel der ihm verliehenen Schöpfungskraft wie seines tief bewegten Gemüthes wird. In seinen Fest-Cantaten, wo das Schriftwort, die fromme Betrachtung, in ihrem größeren Umfange die unbedingte Herrschaft der Kirchenweise nicht zuließen, erscheint sie doch meist in jenem reichen festlichen Schmucke, wie wir ihn beschrieben, und stets als Gipfel des Ganzen; wo sie mangelt, da hat der Meister entweder einmal mit Absicht auf fremdem Gebiete, im Sinne anderer, neben ihm Schaffender sich ergangen, oder dem Tone, den er anzuschlagen gedachte, fand er keine Kirchenmelodie anklingend, der ihm vorgeschriebenen Liedstrophe keine anpassend; dann schuf er eine neue, die er nicht minder bedeutsam und geheimnißvoll zu entfalten wußte, als die von der Kirche auf seine Zeit vererbten. Und wie sicher weiß er den Ton auch äußerlich laut werden zu lassen, der in seinem Innern anklingt bei jedem der Feste, die seine Kunst verherrlichen soll! bei der Verkündigung geht ihm der Morgenstern einer neuen Zeit auf in jenem frommen Liede Philipp Nicolai's, bei der Heimsuchung

halten sei, manches Werk in einer und der entgegengesetzten Richtung unternommen, und dabei, thatfertig, den Redefertigen belauscht haben. So hat ihn gewiß auch jene Stelle in Matthesons Critica musica*) berührt, wo dieser es „für das Armseeligste, Abgeschmackteste" erklärt, einerlei Melodie auf gar verschiedene Worte oft hintereinander hören zu lassen, und selbst den Ausweg nicht einmal anerkennen will, daß man jeder Strophe ihre eigene Melodie gebe, da jede eigene Melodie auch eine eigene Arie verdiene. Denn Bach hat, wie wir sahen, seine reiche Kunst in seinen Cantaten über Kirchenlieder nicht allein darin bethätigt, daß er zu einer ganzen Reihe von Strophen, deren gebräuchliche Weise in mannichfaltiger melodischer Ausgestaltung, in den verschiedenartigsten Satzformen hören ließ, sondern auch, bis auf das erste und letzte Gesätz, alle übrigen, ganz unabhängig von der kirchlichen Melodie, mit eben so reicher Mannichfaltigkeit behandelt, wie in den Cantaten über die Lieder: „Der Herr ist mein getreuer Hirt" und „In allen meinen Thaten"; praktische Aussprüche über die Lehrsätze Matthesons, um Vieles belehrender als diese selbst. Nur einmal, so viel ich weiß, ist er wirklich in einen Streit verwickelt gewesen, wozu es jedoch eines persönlichen Angriffs bedurfte, den er für ehrenrührig hielt, den Kampf durchzufechten aber einer fremden Feder überließ. Wenn wir diesen, in der Breite und Persönlichkeit womit er geführt wurde, ermüdenden, für die Sache selbst um die gestritten wurde unausgiebig gebliebenen Kampf hier nicht ganz übergehen, so geschieht es nur deshalb, weil in ihm das Verhältniß der Gegenwart des großen Meisters zu dessen Schöpfungen kenntlich hervortritt; ein mittelbar Lehrreiches also, so wenig unmittelbare Belehrung auch daraus zu schöpfen ist.

Seit dem März des Jahres 1737, dreizehn Jahre vor Bachs Hinscheiden, hatte Johann Adolf Scheibe, Königl. dänischer Capellmeister, unter dem Titel des „kritischen Musicus" eine von vierzehn zu vierzehn Tagen erscheinende Zeitschrift begonnen. Die in den Wissenschaften herrschende Barbarei — so begann er das erste Stück derselben — sei in einigen Theilen des werthen Deutschlands beinahe gänzlich vertilgt worden. Dicht- und Redekunst seien durch die besten kritischen Untersuchungen einer so großen Vollkommenheit theilhaft geworden, daß man den Franzosen nichts mehr nachgeben dürfe; der gute Geschmack beginne zu herrschen, und dadurch fange man an zu empfinden, wie glücklich diejenigen seien, welche der Vernunft und der Natur in wohlgeprüfter Beurtheilungskraft folgten. Nur die Musik bedürfe noch aller Bemühungen die in jenen Künsten angewendet worden, sie liege in so großer Verwirrung, daß es der Gegenwart und Nachwelt noch Zeit und Mühe genug kosten werde sie in vernünftigere Ordnung zu bringen. Dazu lege der Verfasser nun Hand an; überzeugt, daß ein Componist die Weltweisheit, aus dieser aber insbesondere die Natur- und Sittenlehre genau verstehen müsse, werde er sich allemal nach deren Vorschriften und denen ihrer Theile richten, und durch sein Unternehmen den Weg bahnen, damit man „durch ein völliges Systema" die Theile und Gründe der Musik desto leichter in eine gehörige Gewißheit setzen könne.

Die Untersuchungen die der Verfasser, diesem Sinne gemäß, in den fünf ersten Stücken anstellt, und die unserer Aufgabe fremd sind, unterbricht in dem sechsten, am 14ten Mai 1737 ausgegebenen Stücke, die Mittheilung eines Briefes. Derselbe sei (wird bemerkt) „von einem geschickten Musicanten, der sich auf Reisen befinde, an einen gewissen Meister der Musik abgelassen," und dieser

*) 1722, S. 100.

letzte, des Herausgebers großer Freund, habe denselben ersucht, diesen Brief „wegen seines merkwürdigen Inhalts" seinem Zeitblatte einzuverleiben. Dieser Brief, nachdem er Tonkunst und Tonkünstler, ohne Namens- und Ortsangabe, hier und dort durchmustert hat, enthält nun folgende Bemerkung: „Der Herr . . ist endlich in . . der vornehmste unter den Musicanten. Er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel, und er hat zur Zeit nur Einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten kann. Ich habe diesen großen Mann unterschiedene male spielen hören. Man erstaunet bei seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und Füße so sonderbar und so behende in einander schränken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen, oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen. Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen, denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehlen und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses ist aber unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen und Alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat leider von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt, und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

In diesen Zeilen ist weder J. S. Bach, noch sein Aufenthaltsort Leipzig genannt, dennoch bezog man sie dort auf ihn. Es mag dahingestellt bleiben, ob er, schöpferischer Thätigkeit mehr als schriftlicher Rede mächtig, selber seine Vertheidigung gegen diesen Angriff veranlaßt habe; genug, bald darauf erschienen: „Unpartheiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des kritischen Musikus. Gedruckt in diesem Jahre", und von dem Verfasser: „dem Hochedlen Herrn J. S. Bachen, S. Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen hochbestalltem Hof-Compositeur und Capellmeister, wie auch Directoren der Musik und Cantoren an der Thomasschule gewidmet"; mit dem Motto: Horatius. Quid verum atque decens curo, et rogo, et omnis in hoc sum. Freilich ist diese Schrift kaum etwas Anderes, als lebhafte Äußerung des Unwillens von einem Bewunderer des großen Meisters, daß Jemand wage, an demselben zu mäkeln. Die Liebe zur Wahrheit, die besondere Hochachtung vor dem wahrhaft großen Meister in der Musik den diese Stelle angehe (sagt der Verfasser), verpflichte ihn, dessen Ehre zu retten. Es sei solches der Königl. Polnische und Churfürstl. Sächsische Hofcompositeur und Capellmeister Herr J. S. Bach in Leipzig. Er finde es ehrenrührig, daß man ihn einen Musikanten, einen Künstler nenne; mit der ersten Benennung setze man ihn einem Bierfiedler, mit der zweiten einem Handwerker gleich. Es sei unrecht zu behaupten, es gebe auch nur Einen, der mit ihm um den Vorzug streiten könne; ziele man damit auf einen gewissen großen Meister der Musik eines auswärtigen Reiches, der, wie man sage, seiner ganz besonderen Geschicklichkeit wegen, nach dem Gebrauche des Landes, die Doctorwürde in der

Musik zur würdigen Belohnung erhalten habe, so berufe er sich auf das Zeugniß einiger unpartheiischen Kenner, die ihn gehört, dessen Geschicklichkeit ungemein gerühmt, aber doch ungeheuchelt versichert hätten, es sei nur ein Bach in der Welt, und ihm komme Keiner gleich. Man werfe ihm Mangel an Annehmlichkeit vor, aber (wie der Spectator richtig sage) die Musik sei nicht nur bestimmt, zärtlichen Ohren allein zu gefallen, sondern auch Allen, „welche einen rauhen Ton mit einem angenehmen unterscheiden'', d. i. welche Dissonanzen wohl anzubringen, und geschickt zu resolviren wissen. In der Verbindung und Abwechslung der Consonanzen und Dissonanzen ohne Verletzung der Harmonie bestehe die wahre Annehmlichkeit der Musik; die verschiedenen, insonderheit traurigen Leidenschaften, könnten ohne diese Abwechselung, der Natur gemäß nicht ausgedrückt werden. Was meine man aber mit dem Vorwurfe der Schwülstigkeit, der Verworrenheit? Sei mit dieser letzten Mangel an Ordnung gemeint? Dieses könne nicht seyn, denn wo die Regeln der Composition auf das Strengste beobachtet worden, müsse nothwendig Ordnung seyn. Wundersam freilich, es sei wahr, arbeiteten die Stimmen in dieses großen Meisters Stücken unter einander, allein ohne die geringste Verwirrung. Sie gingen mit und wider einander, beides, wo es nöthig sei; jede mache vor der andern durch eine besondere Veränderung sich kennbar, ob sie gleich einander oftmals nachahmten; sie flöhen einander und folgten sich, ohne daß Unregelmäßigkeit zum Vorschein komme. Werde alles dieses zur Ausführung gebracht wie es solle, so sei nichts Schöneres, als diese Harmonie. Verursache aber die Ungeschicklichkeit der Instrumentalisten oder Sänger eine Verwirrung, so urtheile man sehr abgeschmackt, wenn man die Fehler dem Componisten zurechne. Es sei aber falsch, wenn man behaupte, der Herr Hofcompositeur Bach verdunkle die Schönheit seiner Stücke durch all zu große Kunst. Die wahre Kunst ahme die Natur nach, und helfe ihr da wo es nöthig sei. Thue sie Jenes, so müsse ja unter den Werken der Kunst das Natürliche allenthalben hervorleuchten. Helfe sie der Natur nach, so gehe ihre Absicht dahin, dieselbe zu erhalten, sie in besseren Stand zu setzen, nicht zu zernichten. Viele Dinge liefere die Natur höchst ungestalt, welche das schönste Ansehen erhielten, wenn die Kunst sie gebildet habe. Die allergrößeste Kunst könne daher die Schönheit eines Dinges unmöglich verdunkeln; je fleißiger und sorgfältiger sie an der Ausbesserung der Natur arbeite, desto vollkommener glänze die dadurch hervorgebrachte Schönheit. Und, was heiße es, die ruheliebenden Finger und langsam verwöhnten Kehlen der Instrumentalisten und Sänger vor Bachscher Musik zu warnen? was, die Unmöglichkeit der Ausführung desjenigen durch mehre zusammenwirkende Kräfte behaupten, was der eine Meister auf dem Claviere zu spielen vermöge? Sei es dem Herrn Hofcompositeur nichts Unmögliches, mit zwei Händen Sachen vollkommen wohl, und ohne den geringsten Fehler zu spielen, in denen sowohl Haupt- als Mittelstimmen das Ihre rechtschaffen zu thun haben; wie sollte das einem ganzen Chore unmöglich seyn, der aus so vielen Personen bestehe, deren jede nur auf eine Stimme Achtung zu geben habe? Die ausführliche Aufzeichnung der Vortragsmanieren sei eine Wohlthat für das Ganze. Keiner der Ausführenden werde nun durch ungereimte Anwendung seiner Methode das Ganze verderben, die Irrenden würden auf den rechten Weg gewiesen, die Ehre des Meisters bleibe erhalten. Daß alle Stimmen Bachs durch einander, und mit großer Schwierigkeit arbeiteten, und keine Hauptstimme darunter zu erkennen sei, worunter vermuthlich die Oberstimme verstanden werde, gereiche dem Meister nicht zum Vorwurfe. Denn das Wesen der Musik bestehe in der Harmonie, und diese werde weit vollkommener, wenn alle Stimmen mit einander arbeiteten. Aus allen diesen Gründen habe der Verfasser der unter-

suchten Stelle Ursache, sein unbilliges Urtheil zu bereuen. Es seien ihm künftig gesunde Gedanken zu wünschen, und nach überstandener musikalischer Reise, der glückliche Anfang eines neuen, von aller unnöthigen Tadelsucht völlig befreiten Lebens.

Diese Vertheidigung unseres Meisters ließ der Verfasser des kritischen Musikus nicht unerwiedert. Er trat ihr mit einer zu Hamburg 1738 erschienenen Beantwortung entgegen, der folgende Reime von Gottsched vorangestellt waren:

> Wer klug ist, der verlacht den ungereimten Wahn;
> Denn, wer mich besser kennt, wird sonder Zweifel sehen,
> Daß Neid und Mißgunst auch der Unschuld Wort verdrehen.

Nach einigen vorläufigen Rügen der in der Streitschrift seines Gegners beobachteten Form, wirft er die Frage auf: warum habe man die sogenannte bedenkliche Stelle jenes Briefes auf den Capellmeister Bach ausgedeutet, woraus habe man geschlossen, daß daselbst die Rede von Leipzig sei? Doch wohl nur darum, weil sie vollkommen getroffen habe! Es sei also als ein Meisterstück seines Freundes anzusehen, daß er in seinem Briefe das Bildniß des Herrn Capellmeisters Bach so wohl geschildert, daß nicht nur dieser sich darin gefunden, sondern daß ihn auch Andere, vornehmlich der geschickte ungenannte Herr Verfasser der unpartheiischen Anmerkungen erkannt hätte. Deshalb trage er (Scheibe) nunmehr auch kein Bedenken, frei zu gestehen, daß der Herr Hofcompositeur damit gemeint sei.

Die unpartheiischen Anmerkungen seien diesem zugeeignet, weil sie ihn vorzüglich angingen, und auch vielleicht durch seine Veranstaltung von einem seiner guten Freunde — als welcher denn der Magister Johann Abraham Birnbaum genannt wird — ausgefertigt worden. Wenigstens habe sie der Herr Hofcompositeur seinen Freunden und Bekannten am 8ten Januar dieses Jahres (1738) mit nicht geringem Vergnügen selber ausgetheilt.

Nachdem nun die Bezeichnungen Musikant und Künstler, welche an der gerügten Stelle Bach beigelegt worden, vertheidigt sind, wird das ausschweifende Lob, das ihm sein Vertheidiger zolle, bitter getadelt. Er sei nicht einzig, nicht unvergleichlich. Frankreich, die römische Kirche in ihren Priestern, habe viele Männer die ihm verglichen werden könnten. Er dürfe sich nicht beklagen, daß man einen so würdigen Mann als den berühmten (Herrn) Händel ihm zur Seite stelle. Der Beifall, den dieser von allen Kennern noch täglich erhalte, seine sonderbare Annehmlichkeit zu spielen, womit er die Herzen seiner Zuhörer auf das Zärtlichste rühre, könnten auch den besten Musikverständigen ungewiß machen, welcher von diesen beiden großen Männern dem andern vorzuziehen sei. Mit Recht habe des Verfassers Freund, der Urheber des angegriffenen Reisebriefes, Beide neben einander gesetzt; er sei ein guter musikalischer Protestant, und glaube an keinen musikalischen Papst.

Von hier aus geht nun der Verfasser auf die Grundursache der Fehler in der Composition über, die er Bach vorwerfe, und wodurch verhindert werde, daß er nicht die Bewunderung ganzer Nationen sei. Dieser große Mann, sagt er, habe sich nicht sonderlich in den Wissenschaften umgesehen, die an einem gelehrten Componisten erfordert würden. Wie könne derjenige ganz ohne Tadel in seinen musikalischen Arbeiten seyn, der sich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht habe, die Kräfte der Natur und Vernunft zu untersuchen und zu kennen? Wie wolle derjenige alle Vortheile er-

reichen, die zu Erlangung des guten Geschmacks gehörten, der sich am wenigsten um kritische Anmerkungen, Untersuchungen, und um die Regeln bekümmert habe, die aus der Redekunst und Dichtkunst in der Musik doch so nothwendig seien, daß man auch ohne dieselben unmöglich rührend und ausdrückend seyn könne; zumal daraus die Eigenschaften der guten und schlechten Schreibarten, überhaupt und insbesondere, fast ganz allein flössen? Nicht die musikalische Gelahrtheit allein mache den außerordentlichen Componisten, es gehöre dazu das natürliche und ordentliche Denken; ohne dieses könne man durch mühsame Arbeit zwar Verwunderung erwecken, werde jedoch weder rühren, noch einen Eindruck, eine Bewegung bei seinen Zuhörern hinterlassen. Die wahre Annehmlichkeit bestehe nicht in geschickter Abwechslung der Consonanzen und Dissonanzen. Wo nur ein wüstes Geräusch, aus einer zahlreichen Reihe von Mißklängen zusammengesetzt, und nur auf die Harmonie sich gründend, vorhanden sei, wo ein fließender Gesang, das Schöne, Natürliche, Ordentliche einer Melodie mangle, wo man nur ein fremdes Gewebe vieler Stimmen vernehme, da könne Annehmlichkeit nicht vorhanden seyn. Es wird sodann auf Hasse hingewiesen: Dieser vernünftige Mann und große Componist wisse aus Erfahrung, daß sonderlich in rührenden Sachen die Dissonanzen als eine kostbare Würze anzusehen seien, die gewissen Speisen einen überaus angenehmen Geschmack gebe, wenn man sparsam damit umgehe, bei allzu häufigem Gebrauche aber dieselben ganz verderbe, und einen nicht geringen Ekel verursache.

Leicht sei zu erklären, weshalb Bachs Sachen schwülstig und verworren seien. Man sei schwülstig (lehre das 14te Stück des kritischen Musikus) wenn man allen Stimmen gleich viel zu thun gebe, wenn sich alle beständig mit einander herumzankten, so daß man weder die Worte, den Gesang, noch die harmonischen Verbindungen von einander unterscheiden könne; wenn man aus übelverstandener Überzeugung, daß alle Stimmen singen müßten, in die Mittelstimmen Manieren, künstliche Verbindungen, Auszierungen setze. Durch alles dieses werde man verhindert, den wahren und natürlichen Gesang zu verstehen; diese überflüssige Verbrämung entziehe uns den ordentlichen und nöthigen harmonischen Nachdruck. Verworren setze, wer die Stimmen ganz wunderlich durch einander gehen lasse, daß man nicht unterscheiden könne, welches die Hauptstimme sei, so daß endlich nichts zu Gehör komme, als ein fremdes, undeutliches, unvernehmliches und unbequemes Geräusch. Hiebei sei von dem Tonsatze die Rede, nicht von den bei der Aufführung vorfallenden Fehlern. Ein solches Schwülstige, ein solches Verworrene herrsche vor in den Bachschen Stücken, das Natürliche sei keineswegs in ihnen zu finden, ihnen mangle daher auch die gehörige Annehmlichkeit. Übergroße Kunst sei jederzeit ein Fehler; nachahmen solle die Kunst die Natur, nicht sie überschreiten, denn diese besitze an sich selbst alles was vortrefflich sei, und brauche von der Kunst nicht erst die Schminke zu borgen. Was aber die Ausführung betreffe, so sei es jederzeit ein Fehler, wenn der Tonsetzer nicht die Natur der Instrumente und Sänger in Acht nehme, sondern sich nach dem Claviere — einem einzelnen Instrumente — richte, auch nicht bedenke, daß Sänger und Spieler nicht lauter große Musikanten seien. Daß Bach in diesen Fehler gefallen, erhelle aus seinen meisten und künstlichsten Musikstücken auf das Deutlichste. Die ausdrückliche Vorschrift der Vortragsmanieren sei da ein Fehler, wo dergleichen (wie in den Mittelstimmen) überall übel angebracht seien. Durch das Arbeiten aller Stimmen mit gleicher Schwierigkeit würden die Worte unvernehmlich, die Melodie undeutlich, die Harmo-

nie unrein und widerwärtig; ihr geschehe also dadurch keineswegs ihr Recht, wolle man auch sie, und nicht, wie der Wahrheit nach geschehen müsse, die Melodie für die Hauptsache annehmen.

Der Verfasser der „unpartheiischen Anmerkungen" habe durch sein übertriebenes Lob das Ehrenansehen des Herrn Hof-Compositeurs mehr gekränkt, als dessen vermeintlicher Angreifer. Die Verdienste Jenes seien so groß, daß sie seine Fehler weit überwögen. Seine ausnehmende Geschicklichkeit und seine außerordentliche Erfahrung in der Tonkunst seien der größesten Verehrung würdig. Er mache dem deutschen Vaterlande keine gemeine Ehre, und Deutschland besitze an ihm einen Mann, dessen Ruhm auch bei den Ausländern in der größesten Hochachtung stehe. Seinem Lobredner sei jedoch zu wünschen, daß er durch das zuvor Ausgeführte von seinen Vorurtheilen befreit, und auf gründlichere Beurtheilung musikalischer Dinge geleitet werden möge. Zu dem Anfange eines solchen neuen Lebens wünsche man ihm im Voraus Glück, dem Herrn Capellmeister Bach aber inskünftige einen geschickteren Vertheidiger.

Der Magister Johann Abraham Birnbaum wurde durch diese Gegenschrift veranlaßt, nunmehr namentlich aufzutreten, und ihr mit einer Vertheidigung seiner „unpartheiischen Anmerkungen" die Spitze zu bieten; auch Mitzler in seiner musikalischen Bibliothek trat auf seine Seite. Allein es ist ganz überflüssig, diesen Streit, der fortan nur in Bitterkeiten und anzüglichen Reden sich erging, weiter zu verfolgen, denn auch dasjenige, was wir bis hieher in möglichster Gedrängtheit darüber mittheilten, sollte uns nur den Standpunkt der Gegenwart des Meisters, ihm gegenüber kennen lehren, und dazu ist es mehr als genügend.

Die große Meisterschaft Bachs auf dem Clavier und der Orgel war eine allgemein anerkannte und bewunderte; sie befähigte ihn, seine tiefsinnigen Schöpfungen für beide Instrumente auf das Vollkommenste zur Ausführung zu bringen, sie pflanzte sich fort in unmittelbaren Schülern und deren Zöglingen, und so ist der Geist jener unvergleichlichen Werke, war eine Zeitlang auch nur eine kleine Gemeine um dieselben versammelt, doch bis zu unserer Zeit gedrungen. Gegen sie sind auch die Angriffe des kritischen Musikus nicht gerichtet; sie hatten diejenigen Werke Bachs zum Ziele, die von uns auf den vorangehenden Blättern ausführlich besprochen sind. Mögen auch die Vertheidiger des Meisters der Ansicht seyn, daß diese Angriffe nur Ergüsse persönlichen Grolles, gekränkten Stolzes seien; mag Scheibe, wie behauptet wird, bei einer Organistenprobe ein demüthigendes Urtheil Bachs auch wirklich erfahren haben; dennoch glaube ich nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß hierin ihre ursprüngliche Quelle nicht zu suchen sei, höchstens eine zufällige Veranlassung, daß vielmehr in derselben die Überzeugung eines großen Theiles der Zeitgenossen Bachs laut geworden sei. Denn wäre dieses nicht der Fall gewesen, hätte der große Meister des allgemeinen Verständnisses, oder auch nur des der Mehrzahl sich versichert halten können, so würde ihn jener „bedenkliche" Brief nicht so unangenehm berührt haben.

Seit dem Jahre 1703, bis zu seinem Rufe nach Leipzig, war Johann Sebastian Bach fast ausschließend als Organist beschäftigt gewesen. Mit ganzer Seele, mit bewundernswerthem Fleiße widmete er sich diesem Amte, und gelangte dadurch zu jener erstaunenswürdigen Meisterschaft, vor der auch die Gegner verstummen, deren tadelnde Worte wir so eben vernahmen. Es konnte aber nicht fehlen, daß sein Tonsatz für geistlichen Gesang, dem er zuerst nebenher, dann als Hauptberufe oblag, dadurch die Obmacht des Orgelmeisters erfuhr. Die Orgel, durch ihre Registerzüge zwar der man-

nichfachsten Abschattungen der Tonfarbe fähig, entbehrt wegen der Gleichmäßigkeit und Stätigkeit ihrer Klänge innerhalb dieser Abschattungen, der Beseeltheit des Vortrages im Einzelnen; sie wirkt durch ihre ungemeine Tonkraft, durch die Genauigkeit und Rundung des Vortrages bedeutender musikalischer Gedanken, vor allem in jener höchsten Aufgabe des Orgelmeisters, dem dreistimmigen Satze, in welchem er auf zwei Manualen und dem Pedal drei, auch durch Tonfarbe bestimmt ausgezeichnete selbständige Melodieen, eine jede in ihrer Eigenthümlichkeit zum Gehör bringen, auch in dem mannichfachsten Durchkreuzen sie deutlich auseinanderhalten, und ein Ganzes aus ihnen hervorgehen lassen kann, das seine Bedeutung aber allein durch den innern Gehalt, die geistvolle Wendung des auf solche Art Verknüpften erhält, weil hier keine jener Vortragskünste, welche nur Instrumente von geschmeidigem Tone vergönnen, über Leerheit und Gewöhnlichkeit zu verblenden vermag. An Aufgaben, durch die Beschaffenheit des Instrumentes, auf dem sie zu lösen waren, so bestimmt umgrenzt, bildete Bach als schaffender Meister sich heran; Bedeutsamkeit, Durchbildung bis in das Einzelnste, Selbständigkeit der verflochtenen Stimmen als Bestandtheile seiner Harmonie erstrebend, ja, diese hinter jenen zurücksetzend, sofern wir unter Harmonie das Verschmelzen alles zusammenwirkenden Einzelnen zu einem gemeinsamen, klingenden Körper verstehen, dessen Fortschreiten durch eine Reihe von Zusammenklängen mit Sicherheit zu verfolgen und zu bestimmen ist. Neben der reichen, aber starren Tonfülle der Orgel wurde das zwar tonarme, aber biegsame Clavichord ihm vorzüglich werth für sein einsames Schaffen; was er dort durch Wahl der Tonfarbe, durch Sicherheit und Gelenkigkeit der Finger und der Füße leistete, half ihm hier das feine Gefühl jener ersten in Abstufung des Betonens erreichen; für dieses, jetzt beinahe vergessene Instrument entstanden ihm nach und nach, in gleichem Sinne, nur durch andere Darstellungsmittel, seine Präludien und Fugen, ein reicher Schatz tonkünstlerischer Erfindung und Entfaltung. So wurde ihm allgemach die selbständige Ausgestaltung aller einzelnen Glieder seiner Tongebäude die höchste von ihm zu lösende Aufgabe, und als er seit seinem Rufe nach Leipzig dauernder als zuvor auch für geistlichen Kunstgesang zu schaffen hatte, erschien es ihm als Gipfel der Kunst den er zu erreichen habe, durch Zusammenwirken mehrer einzelner gesonderter Kräfte dasjenige im höchsten Maaße zu leisten, was er, der Einzelne, zwar mit erstaunenswürdiger Meisterschaft, bis hin an die Grenzen des Möglichen, auf dem mächtigsten Instrumente zu Gehör gebracht hatte, immer jedoch mit der Beschränkung, die ihm die eigenen körperlichen, für die Ausführung zu Gebote stehenden Kräfte auferlegten. Nun wissen wir freilich durch das lebendig anschauliche Bild, das wir dem Rector Geßner verdanken, auf welche Weise Bach in der Mitte der ihm untergebenen Sänger und Spieler als belebender Geist für Darstellung seiner außerordentlichen Tonwerke gewaltet habe, wie jene ihm recht eigentlich als Organon erschienen seien, diesen Werken Gestalt und Wesenhaftigkeit zu verleihen. Aber nicht minder hat auch der Meister selbst in seinen Berichten über „Bestellung einer Kirchenmusik" uns vertraut, wie es beschaffen gewesen sei mit jenen Darstellungskräften. Wir haben zugleich dabei zu erwägen, daß die von dem Orgelmeister beherrschten Tonkräfte rein mechanisch wirkende, für die Ausführung vorbereitete sind, daß auch bei den außergewöhnlichsten Verknüpfungen deshalb keine durch die andere irre gemacht werden kann, eine jede neben der andern mit vollständigster Sicherheit und Reinheit einhergeht. Wie anders ist es mit lebenden, denkenden Werkzeugen der Ausführung, die nicht mit gleicher Nothwendigkeit mechanisch zusammenwirken! Sie hören, und wollen auch vernehmen, das Ungewöhnliche, ihnen nicht sofort Lösbare macht sie stutzen, eben ihre Selbstthätig-

keit unterwirft sie dem Irren; kann, bei der ausgebildetsten Selbständigkeit alles Einzelnen, Keiner sich lehnen an den Andern, die Reinheit und Richtigkeit des eigenen Tones an dem des Mitausführenden unmittelbar prüfen, weil beide nicht die Bestimmung haben, im Einzelnen einander zu verschmelzen, so ist das Gelingen der Ausführung ohne strenges Schulen, sorgfältiges Vorüben, auf das Wesentlichste gefährdet. Konnte aber dieses unbedingt nothwendige Erforderniß einer sinngemäßen Darstellung da erreicht werden, wo für die Vorübungen weder ausreichende Kräfte, noch genügende Zeit vorhanden war, wo so oft die Bereitwilligkeit Fremder in Anspruch genommen werden mußte?

Wir vermögen hienach zu ermessen, wie wenig Bachs Zuhörer im Stande seyn konnten, Werke von solcher Mannichfaltigkeit der Durchbildung aufzufassen, weil die damals in so beschränktem Maaße mögliche Darstellung sie nicht dazu befähigte. Den Kennern etwa — Bachschen Werken gegenüber allezeit der überwiegenden Minderzahl — mochte es genügen, doch einmal auch mit dem Ohre aufgefaßt zu haben, worin Auge und Verstand sich vertieft hatten, der Menge blieben solche Hervorbringungen bei den Mängeln der Ausführung unzugänglich. Nehmen wir nun dazu noch jenen Überreichthum, jene mächtig aufquellende Fülle der Entfaltung, eine der vornehmsten Gaben des Meisters, die hin bis in das Kleinste, Einzelnste, in lebendiger Wirksamkeit waltete; so wird es uns nicht länger befremden, wenn jene außerordentlichen, aber ungenügend zur Darstellung gebrachten Werke der gewöhnlichen Auffassung nur Schwulst und Verworrenheit zu bieten schienen. In diesem Sinne, von dem Standpunkte der Menge aus, mochte die Vergleichung Bachs mit Johann Caspar von Lohenstein als gerechtfertigt erscheinen, eine so weite Kluft auch befestigt ist zwischen der aus reichster Triebkraft hervorgehenden Überfülle, und dem hohlen gespreizten Prunke hochtönender Redensarten; von hier aus läßt sich beschwerliche Arbeit, ausnehmende Mühe voraussetzen, die freilich ein jeder Andere würde anzuwenden haben, um nur dem Machwerke nach demjenigen Ähnliches hervorzubringen, das aus angeborener Gabe üppig hervorgequollen, sodann freilich — wie nicht geleugnet werden kann — durch grüblerischen Tiefsinn in feinster Verzweigung durchbildet war.

Wir begreifen, diesem Allem zufolge, nunmehr leicht, wie es geschehen konnte, daß die Gegner des Meisters seiner Arbeit selbst die Verfehltheit ihrer Wirkung zuschrieben, während seine Vertheidiger sie der ungenügenden Ausführung beimaaßen; wie Jene Unnatur in derselben fanden, weil sie unfähig waren, seine eigenthümliche Natur zu erkennen oder sich gegen sie verschlossen; wie sie auf eigene Weisheit pochend, ihm vorwerfen konnten, er habe durch Weltweisheit sich nicht genugsam befähigt, die Kräfte der Natur zu untersuchen und zu ergründen, weil sie keine Ahnung hatten von seiner schöpferischen Kraft und der Art ihres Wirkens. Bösen Willen dürfen wir dabei nicht voraussetzen, in ihrer Beschränkung ist diese Ansicht vollkommen in sich zusammenhängend, mag ihr vielleicht unbewußt auch das Bestreben sich beigemischt haben, an dem strengen, übergewaltigen Meister Gebrechen aufzufinden, und deren Vorhandenseyn mit einer Art Folgerechtigkeit ihm gegenüber zu beweisen.

Auch gewöhnlichen Anforderungen konnte Bach allerdings genügen, eine seltene Kraft der Phantasie dabei bewähren; seine Gelegenheitsmusiken geben davon den überzeugendsten Beweis, in der Kirche jedoch wollte er es nicht, im Angesichte des Höchsten sollte von ihm stets das Höchste dargebracht werden, dessen er mächtig war. Doch ist es ihm gewiß oft störend, ja, schmerzlich gewesen, damit nicht durchzudringen, und ermüdet, verstimmt, mag er dann wohl hineingegriffen haben in jene Hervorbringungen, für ihn geringerer Art, um mit dem auf fremdem Gebiete ihm Gelungenen auch

auf dem der Kirche Beifall zu gewinnen. So scheint es der Fall zu seyn unter andern mit seinem Oratorium nativitatis, worin die meisten solcher Entlehnungen zu erkennen sind, deren für sich der bildungskräftige Meister nicht bedurfte, in denen also kein Eingeständniß auch nur vorübergehender Armuth der Erfindung liegt. Dazu kam, daß er auf diesem Wege Wohlgelungenes, seiner Bestimmung zufolge jedoch an vorübergehende, einzelne Ereignisse Geknüpftes, der Vergänglichkeit entziehen, es durch würdigere Verwendung erhalten konnte. Auf solchem Wege hat Eccards Folgezeit, nach dem Zeugnisse der durch seinen Schüler Stobäus im Druck herausgegebenen Sammlung von Festliedern, und der handschriftlich gebliebenen des wackern Cantors Crone zu Wehlau, viele seiner Gelegenheitslieder durch geistliche Umdichtungen in die Kirche eingeführt, um sich der Gaben des geliebten und bewunderten Meisters dauernd zu versichern; so hat Händel aus Werken, die er später nicht mehr billigte, das Beste in andere hinüber gerettet, ja, auch ohne eine solche Veranlassung, Manches einer doppelten Bestimmung gewidmet. Daneben ist ihm allerdings auch, wie wir sahen, manche Hervorbringung früherer Jahre zum Keime geworden für die glänzendsten Schöpfungen späterer Zeit, ein Fall, den, so weit meine Kenntniß reicht, Bachs Werke einmal nur darbieten, in jener kleinen Arie der ländlichen Pales, die reicher, völliger entfaltet und durchgebildet, in seine Pfingstcantate überging.

Aber sollten wir Bachs größere Werke für die Kirche, die in vollendeter Ausführung hinzustellen ihm selber nicht gelingen konnte, nicht betrachten als ihrer Zeit vorangeeilt, hindeutend auf eine Zukunft, die, völlig in sie eingedrungen, durch würdige Darstellung ihnen erst Gerechtigkeit widerfahren lassen werde? als Weissagung einer Kirche, die in der geheimnißvollen Kunst jener bedeutsamen Schöpfungen ihr Innerstes erschlossen, eine lebendige Stimme ihrer Anbetung sich gewährt erkennen solle? Hat in unseren Tagen die Liebe für diese Werke sich nicht gemehrt, haben wir nicht treffliche Aufführungen einzelner erlebt, und sollten wir dieses nicht betrachten dürfen als Vorboten nahender Erfüllung?

Allerdings dürfen wir heilbringende Vorzeichen für die Kunst erkennen in Allem diesem und uns ihrer freuen; gewißlich sollen wir die würdigste Aufgabe darin finden, diese köstlichen Werke mit reicheren Mitteln und besser vorbereiteten Kräften in das Leben zu rufen, als dem Meister selbst gewährt waren; ob sie aber, bei aller kirchlichen Frömmigkeit ihres Urhebers, die hell aus ihnen hervorleuchtet, in einer gereinigten, neu gekräftigten und erstarkten evangelischen Kirche unserer Tage eine dauernde Stelle finden könnten, müssen wir bezweifeln.

Zunächst spiegelt in dem gewaltigen Geiste des Meisters und demjenigen, was dieser schuf, seine Gegenwart zu lebendig sich ab, seine Werke gewähren ein zu treues Bild derselben, als daß sie in vielen ihrer Theile uns nicht fremd erscheinen, einer gemischten Kirchfahrt namentlich es nicht bleiben sollten. Blicken wir auf ihre Texte, so wird es zwar nicht eben schwer seyn, einzelne Unebenheiten des Ausdruckes in diesen zu tilgen, sie jedoch mit anderen da zu vertauschen, wo sie uns nicht mehr zusagen können, wird man bei ihrem festen Verwachsenseyn mit den Tönen des Meisters, der in diesen, wie wir gesehen haben, dem Worte im Einzelnen nachgeht, meist unmöglich finden. Es sind aber auch diese Töne selbst, die des Fremden für uns nur zu viel enthalten. „Der alte Bach (sagt ein geschätzter Tonmeister der nächstvergangenen Zeit*)) ist mit aller Originalität ein Sohn seines

*) Zelter. S. Briefwechsel zwischen Göthe u. Zelter Bd. IV. Nr. 534 S. 293, 94, u. Nr. 543 S. 315 u. f.

Landes und seiner Zeit, und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter. So habe ich mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet, und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu wie der gute Haydn: ja, ja, so hab' ich's gewollt!" Näher befragt darüber, mußte Jener freilich zugestehen, der französische Schaum, von dem er geredet, sei nicht so leicht abgehoben, um nur zuzugreifen, er sei wie der Äther allgegenwärtig aber unergreiflich. Er sucht dann einer bestimmten Antwort auszuweichen, lobt den Meister als den größten Harmonisten, als einen Dichter der höchsten Art, der nur für die Kirche geschrieben, und doch nicht was man kirchlich nenne, aber Bachisch, wie Alles, was sein sei; er geht über auf die zierlich-modischen Vortragsmanieren Couperins, in denen Bach mit Glück sich geübt und so diesem Gekräusel bei sich Eingang gewährt habe; wo er dann zu Betrachtung von dem eigenthümlichen Wortausdrucke des Meisters gelangt, und indem er ihn hier noch von irgend einer Aufgabe abhängig findet, zuletzt ausruft: auf der Orgel solle man ihm folgen, diese sei die eigentliche Seele, der er den lebendigen Hauch unmittelbar eingebe, sein Thema sei die eben geborne Empfindung, welche, wie der Funke aus dem Steine, allenfalls aus dem ersten zufälligen Fußtritte aufs Pedal hervorspringe. So komme er nach und nach hinein, bis er sich isolire, einsam fühle und dann ein unerschöpflicher Strom in den unendlichen Ocean übergehe.

Wahr und überzeugend sind diese über den großen Meister geredeten Worte; haben wir doch kurz zuvor Ähnliches als eigene Überzeugung ausgesprochen, vor Allem die Orgel, aber auch das Clavichord, als die Grundlage seiner Schöpfungen nennend, als den Zauberstab, der die reichen Gestaltungen seiner inneren Tonwelt allseitig hervorrief. Das diesen Aussprüchen Vorangehende, worüber der Freund unseres Kunstrichters näher belehrt seyn will, verweis't aber wegen des in Bach der Zeit Angehörenden, durch kunstgeübte Hand zu Beseitigenden, allein auf Couperin, den damals modischen Claviermeister, und bei diesem erscheint das Gekräusel wirklich meist nur als Vortragsmanier, und in sofern als leichter, zu entfernender Schaum, also nicht allgegenwärtig und unergreiflich, wie es später, und mit Recht, genannt wird. Denn so zeigt es sich in der That bei J. S. Bach, hat auch seine Wurzel in viel älterer Vorzeit. Wir finden es bereits in jenem Diminuiren und Coloriren der Orgelmeister des 16ten und 17ten Jahrhunderts*), in jenen Verbrämungen des Gesanges, gegen die Johann von Salisbury schon im 12ten Jahrhunderte eifert, welche Adrian Petit Coclicus im 16ten empfiehlt und lehrt, Julius Caccini im weltlichen, Michael Prätorius im geistlichen Gesange mit Vorliebe ausbildet, die sich dann durch W. C. Briegel und Johann Georg Ahle fortpflanzen bis zu den Zeiten unseres Meisters**), nun schon nicht mehr ein nur äußerlich Aufliegendes, sondern bereits in das Herz der Melodie Eingedrungenes, weil aber ursprünglich nur Schmuck und Zierde, auch der Mode und dem Wechsel des Geschmackes Unterworfenes. Hier nun sind freilich die Zierlichkeiten Couperins, das damals Modische, für die Gegenwart jener Tage nicht ohne Einfluß geblieben, sie haben ihn nicht allein auf das Clavier geübt, sondern auch auf die Orgel und den geistlichen Kunstgesang. Das

*) Vgl. Th. II. S. 613, 614, Beispiel 140, 141.

**) S. Johannes Gabrieli rc. II. S. 127—131 Evangel. Kirchengesang Th. II. Beispiel 99, 140, 141.

förmlich abgemessene, das höfisch glatte, schmuckhafte Wesen jener Zeit, ein Widerschein des bestaunten, von Frankreich gegebenen Vorbildes in Leben, Tracht und Sitte, thut sich auch auf diesem Felde des Tonsatzes durch sie kund, wie es endlich aber jede Lebensäußerung bedingt, so beherrscht es von dort aus, selbst unbewußt, allgemach alles Empfinden und Denken, auch eines Künstlers von solcher Ursprünglichkeit und Selbständigkeit, wie wir unseren Meister gefunden haben. Es tönt hervor aus der Art, wie er die alten Weisen des kirchlichen Gemeinegesanges auffaßt, wie er neue schafft, wie er deren für den kirchlichen Kunstgesang schmuckhaft ausgestaltet und durchbildet, überall empfinden wir es als ein Vorhandenes, ohne es im Einzelnen nachweisen zu können. Es entstellt die herrlichen Werke des Meisters nicht, ja, es ist für diejenigen, denen sie lieb geworden sind, selbst eine Würze ihres Gefallens an denselben, wie der schönen, der bedeutenden Gestalt, auch die veraltete Zierlichkeit der Tracht vergangener Tage wohl anstehen, sie mit neuem, fremdem Reize schmücken kann; aber in seiner eigensten Besonderheit bleibt es stets nicht ein Fernes allein, sondern auch Fremdes, dem allgemeinen Anklange sich Entziehendes. Wer könnte wagen, es entfernen zu wollen, um ihm diesen zu sichern? durchdringt es doch alle Lebenspulse jener Werke, flicht sich hin durch ihr innerstes Gewebe, so daß es nicht von ihnen getrennt werden kann oder soll, weil damit ihr Eigenstes zugleich zerstört werden würde. Ich kenne die Versuche nicht, die jener Meister, der sich ihrer rühmt, im Abschäumen Bachscher Werke gemacht hat, kann also über sie nicht urtheilen, allein ich fürchte sehr, sie möchten uns erscheinen gleich jenen neueren Bearbeitungen alter geistlicher Kernlieder, die durch sie oft ihre frischeste Kraft eingebüßt haben. Denn ein nicht geringer Theil derselben beruht in dem Abglanze der starken, wahrhaften Empfindung einer glaubensreichen und kräftigen Zeit, die in neuerwachter, jugendlicher Begeisterung das heilige Lebenswort wieder ergriff, ein Abglanz, eben so allgegenwärtig und unergreiflich als jener Bachsche Schaum, wenn wir einmal bei diesem Bilde bleiben wollen, wiewohl dasselbe des edlen Meisters nicht würdig ist. Jener Abglanz, in den Worten des Liedes über die oft mangelhafte Form des Ausdruckes hinweghebend, die neuen Gebilde der in köstlicher Blüthe sich entfaltenden heiligen Tonkunst jener früheren Tage verklärend, so daß sie, die fernen, uns durch ihn näher gerückt, nimmer zu fremden für uns werden können — jener Abglanz ist es, der dem Kirchenliede des Reformationsjahrhunderts, sofern es nicht völlig an seiner Zeit haftet, eine dauernde Stelle in der Gemeine gesichert hat, der den Tonsätzen aus den letzten Jahren jenes Zeitraumes, hat Ohr und Sinn der Gegenwart für die aus langem Schlafe nunmehr Erwachenden sich erst wieder geöffnet, ein gleiches Bürgerrecht in unserem kirchlichen Kunstgesange erwerben wird. Wir wagen es, ihnen ein Vorrecht vor Bachs Schöpfungen im Voraus zu verkünden; nicht weil wir diese geringer achteten, was ein aufmerksamer Leser der vorangehenden Blätter wohl kaum voraussetzen dürfte, sondern weil dasjenige, was in ihnen der Zeit angehört, ein Anderes ist als in jenen.

Es ist aber nicht die Eigenschaft jener Werke als lebendiger Spiegel ihrer Gegenwart allein, welche sie von dauernder, kirchlicher Gültigkeit ausschließt, so unvergänglich ihre Bedeutung für die Tonkunst im Allgemeinen auch bleiben wird. Ein Zweites ist fast wichtiger noch und entscheidender; sie bringen uns, gleich jenen Schöpfungen des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts, auf höherer Stufe wiederum eine Kunst entgegen nur für die Kundigen, eine in evangelischem Sinne also nicht kirchliche; eine Kunst, in der, weil das eine Einzelne neben dem andern in fast ablehnender Selbständigkeit hergeht, nicht Alles zu einem klingenden Körper verschmilzt, so daß der Ausführende,

der Regel nach, an ihnen überall größere Freude haben wird als der Zuhörer, die Mehrzahl aber, auch bei vollendeter Ausführung, ihnen jederzeit als einem verschlossenen Buche gegenüberstehen wird. Ja, auch dem Kundigen machen die meisten unter ihnen eine Selbstthätigkeit im Aufnehmen zur Pflicht, hinausgehend über das Maaß derjenigen, die an heiliger Stätte einem Kunstwerke gegenüber gefordert werden darf, weil sie seine Aufmerksamkeit von dem Inhalte ablenkt auf die Form, dadurch aber eine zerstreuende wird. Es giebt Ausnahmen unter ihnen, und man wird deren manche unter den zuvor besprochenen erkennen; eine der glänzendsten wohl in jener viel bewunderten Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Wir lassen dahingestellt seyn, wiefern es zulässig sei, aus der einfachen Erzählung des Geschehenen dieses selbst mit unmittelbarer, ergreifender Gegenwart hervortreten zu lassen, wie es hier geschehen ist, Episches und Dramatisches vermischend. Was Bach gethan, ist durch das vollständigste Gelingen künstlerisch gerechtfertigt, und der Beifall der Mehrzahl hat diesem in unseren Tagen wiederbelebten Werke eben um deswillen gehuldigt. Allein auch Zweifel haben sich vernehmen lassen; sie haben, das künstlerisch Geleistete anerkennend, in kirchlichem Sinne es doch nicht billigen wollen, weil der darstellende Theil des Werkes die Grenze des Dramatischen zu nahe berühre, ja, sie überschreite; ältere Werke ähnlicher Art auch, bei dem Wechsel zwischen den Sängern und dem Chore, nur Belebung des Vortrages einer längeren Erzählung sich als Aufgabe gestellt hätten, nicht die Darstellung des Erzählten als eines Gegenwärtigen. Mit diesen Zweifeln und Bedenken treten wir wiederum in einen anderen Gesichtspunkt, den Bachschen Werken gegenüber. Es ist bei ihnen die Rede nicht mehr von einer zu eng an eine bestimmte Zeit geknüpften Besonderheit der Form, die der kirchlichen Erbauung Eintrag thue, von einer Überfülle der Kunst, durch die dem Hörer das Werk in weite Ferne gerückt werde; es wird ein Übergreifen auf ein fremdes Gebiet gerügt, wodurch das Gepräge des Kirchlichen zerstört werde. Daß die Gestalt, in der die Passionsmusik bei unserem Meister auftritt, an dem musikalischen Drama sich herausgebildet habe, wird Niemand leugnen wollen; doch hat Bach das seiner Tage an Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung bei weitem übertroffen, es auch durch andere Mittel geleistet; denn in dem eigentlichen Kerne des Ganzen — der biblischen Erzählung und den ihr eingeflochtenen geistlichen Weisen — sind die damals gangbaren Formen jenes Schauspiels nicht anzutreffen, sondern den darum hergehenden geistlichen Betrachtungen aufgespart geblieben. Hätte man diese bei der nun fast zwanzigjährigen Erneuerung des Werkes ohne Ausnahme beibehalten, wie es sie bietet, so würde sein Eindruck unzweifelhaft um Vieles geringer gewesen seyn; man hätte in der Mitte hinreißender Darstellung sich unerwartet, oft lange unterbrochen gesehen, und in der That durch Formen auf fremdem Gebiete heimisch. So aber haben die Erneuernden, an den Kern des Werkes sich haltend, nur das diesem Entsprechende zur Aufführung gebracht, mit dem feinsten Sinne auf die Stellen achtend, wo das Verweilen den raschen Fortgang der Erzählung nicht störend unterbreche, sondern vielmehr ihre Bedeutung erhöhe, und solches Eingeschaltete allein gewählt, in dessen Form die Ursprünglichkeit der schaffenden Kraft des Meisters hervortrat, nicht ein Lehnen an das herkömmlich Gefällige.

Sollte nun die großartige Schöpfung Bachs, aller dieser fremdartigen, aus dem Geschmacke seiner Zeit hervorgegangenen Theile entledigt, des mächtigsten, ja, überwältigenden Eindruckes sicher, an heiliger Stätte nicht ihre wahrhafte Heimath finden? Ich wage es, diese Frage mit Nein zu beantworten, so überzeugt ich seyn darf, daß die Mehrheit der Verehrer des unsterblichen Meisters mir

nicht beistimmen wird. Eben seine außerordentliche Einwirkung auf das Gemüth der Hörer, eben die Mittel, wodurch es diese erreicht, schließen das wunderwürdige Werk von der Kirche, der Stätte der Anbetung aus. Es bringt uns nicht etwa allein das ewige, heilige versöhnende Opfer des eingeborenen Sohnes Gottes für die Sünde der Welt entgegen, sondern mit aller Kraft lebendigster Wahrheit und Gegenwart zugleich den ganzen Abgrund verwerflicher Leidenschaften, welche, menschlich betrachtet, das Kreuz des Heilandes aufrichteten, und ihre Wuth gegen den Leidenden kehrten: Bosheit, Ingrimm, Gleißnerei, Lästerung, frechen Spott; es stellt die Aufgabe an die Ausführenden, die Äußerungen des Gehässigsten mit der vollen Macht des Ausdruckes, die der Meister in seine Töne gelegt hat, wiederzugeben, sich künstlerisch hineinlebend in die Gemüther derjenigen, aus denen der unreine Strom solcher inneren Bewegungen hervordrang. Nun soll aber bei dem Gottesdienste keiner der daran Theilnehmenden irgendwie außerhalb desselben gestellt, vielmehr ein Jeder aufgenommen seyn in den Kreis der Andacht, der Anbetung, worin dessen Wesen besteht; er sei nun Glied der Gemeine oder ein Fremder, gedungen mit seinen Gaben zum Schmucke der kirchlichen Feier zu wirken, ein Miethling, nach dem herben Ausdrucke der strenger Gesinnten, die, wenn auch den Kunstgesang in der Kirche endlich zulassend, ihn doch nur aus der Gemeine selbst hervorgegangen wissen wollten. Die Theilnehmer an der Ausführung eines in dem Sinne des Bachschen geschaffenen Werkes sind aber durch die ihnen angemuthete Aufgabe nothwendig außerhalb des heiligen Kreises gestellt; sie müssen sich versetzen in eine fremde, widerstrebende Natur; was sie darstellen, ist nicht dasjenige, was, in dem Innersten aller Andächtigen lebend, durch das in ihrem Gesange neu erschaffene Kunstwerk, entbunden werden soll, sondern es hat die Bestimmung auf die Gemeine zu wirken, Schauder, Abscheu, Entsetzen zu erregen, sie haben, um dieses zu erreichen, ihre eigene Andacht aufzuopfern. Es war ein Anderes mit der älteren Form des Vortrages der Leidensgeschichte, auch im Kunstgesange. Der Wechsel der Vortragenden, der Eintritt des Chores hatte nur die Absicht die Hauptstellen jener langen Erzählung nachdrücklicher zu bezeichnen, sie eindringlich hervorzuheben. Von der Darstellung des heiligen Ereignisses als eines eben Geschehenden, Gegenwärtigen, war dabei nicht die Rede, und die an geeignetem Orte gesteigerte Lebendigkeit des Vortrages überschritt niemals die Grenzen des Ausdruckes, der dem theilnehmenden Erzähler geziemt, oder hier den gemeinschaftlich Erzählenden; denn durch ihren Vortrag konnte das von ihnen zu Verkündende schon deshalb niemals zu wirklicher Darstellung in engerem Sinne werden, weil das ihnen Vorgeschriebene, sei es durch alte Überlieferung, sei es durch mitlebende Tonmeister, dahin zu führen nirgend geeignet war. Die hier ausgesprochene Ansicht wird niemand dahin ausdehnen wollen, daß der darstellende Theil der Tonkunst in engerem Sinne überall von der Kirche auszuschließen, daß Tonbildern, in solchem Verstande, der Eingang in dieselbe zu wehren sei. Man würde dadurch die heilige Feier ihres schönsten Schmuckes berauben. Die Bedingungen des Ausschlusses sind deutlich in dem Vorhergehenden ausgesprochen, ihr Nichtvorhandenseyn hebt das Verbot unmittelbar auf, es bedarf also deswegen keiner näheren Erläuterung.

In der alten Kirche bildete der Vortrag der Leidensgeschichte an bestimmten Tagen der Charwoche einen Theil des Hauptgottesdienstes; von Bachs Passion wissen wir, daß sie am Charfreitage des Jahres 1729 um die Vesperzeit aufgeführt sei, und eben so ist uns von früheren wie späteren jener historisch-allegorischen Oratorien berichtet, daß ihre Aufführung bei dem Nachmittagsgottesdienste stattgefunden habe. Ohne Zweifel geschahe dieses aus dem richtigen Gefühle, daß Werke solcher Art,

und vor allen wohl eines von der Bedeutung und dem Umfange der Bachschen Passion, zumal in ihrer ursprünglichen Gestalt, mit zu großem Gewichte aufträten, daß sie alles neben ihnen Stehende unterdrückten, keiner anderen Art der Andacht neben sich Raum gäben, daß ihnen also ihre Stelle nicht in dem Hauptgottesdienste, weil mit dessen Bestimmung unverträglich, gebühren könne. Freilich würden, von dem zuvor aufgestellten Gesichtspunkte aus, auch bei den Vespern gegen ihre Anwendung Bedenken stattfinden, die wir, sofern von kirchlicher Feier die Rede ist, nicht zu lösen wüßten. Wollen wir also das unvergleichliche Werk unseres Meisters nicht missen, so können wir es nur in die Vorhöfe der Kirche verweisen, soweit wir deren besitzen; an einen Ort, in eine Zeit, wo seine Darstellung alleiniger Zweck ist, wo wir durch dasselbe fruchtbar vorbereitet werden auf die Betrachtung der höchsten That der Geschichte, die es uns lebendig vergegenwärtigt, oder wo uns die Bedeutung der fromm erwogenen nachdrücklich und bleibend dadurch eingeprägt wird.

Einen Dichter höchster Art, eine Erscheinung Gottes, klar, doch unerklärbar, nennt Zelter unsern Meister, und darein stimmen wir ein aus ganzer Seele; ein lebendiges Zeugniß davon wird man in demjenigen finden, was in die voraufgehenden Blätter über eben das Werk niedergelegt ist, dem wir, unserer Überzeugung zufolge, seine Stelle nicht in der Kirche einräumen dürfen. Das höchste Vorbild evangelischer Kirchenmusik nennen ihn Andere, und in dieses Wort vermögen wir nicht einzustimmen, bei aller Verehrung, ja, Begeisterung für ihn. Nicht die besprochenen Gründe allein waren es, die ihn hinderten, ein solcher Meister zu werden; auch deshalb war es ihm versagt, weil er selbst mittelbar der Richtung seiner Zeit auf die Schaubühne unterliegen mußte, weil es nicht in seiner Macht war, die stehend gewordene Form der Kirchenmusiken seiner Tage völlig zu durchbrechen, eine neue seiner würdige zu schaffen, so eifrig wir auch ihn bemüht gesehen haben, von ihren Banden sich frei zu machen. Eben der erwägende, betrachtende, wir dürfen wohl sagen predigende Theil der damals für den kirchlichen Kunstgesang bestimmten Gedichte, in den auch er von frühe an zu sehr sich hineingelebt hatte, mußte ihn hindern, das Höchste zu erreichen. Sein Daseyn verdankte dieser Theil der Kirchenmusiktexte neben der Neigung, über jeden Gegenstand mit gemächlicher Breite sich zu ergehen, vornehmlich auch der damit gewährten günstigen Gelegenheit zur Einführung der durch das Singspiel allgemach ausgebildeten, beliebten Gesangsformen. War nun schon jenes Predigen im Gesange vor und nach der Predigt, wo damals die Musik ihre Stelle fand, offenbar ein Übergreifen in ein fremdes Gebiet, zu Beeinträchtigung beider, des Gesanges wie der Predigt, die Kraft beider lähmend, statt die Bedeutung der einen und des andern durch die ihnen eigenthümlichen Kräfte zu erhöhen; so gab noch überdies die Einführung solcher fremden Formen, durch welche Einzelnen Gelegenheit geboten war, mit ihren Gaben und Fertigkeiten zu glänzen, Veranlassung zu jenem Gefälligseyn, dessen der edle Meister nur zu oft bedurft haben wird, um bei beschränkten Kräften für die Ausführung seiner höheren Schöpfungen sich Theilnehmer daran durch Gegendienste zu gewinnen; damit aber veranlaßte sie das Entstehen dessen, was nicht bestehen konnte, wie wir Zelter zuvor mit Recht sagen hörten.

Nur als Orgelmeister fand Bach von allen Banden solcher Art völlige Freiheit. Eine geringe mechanische Hülfsleistung befähigte ihn hier, die außerordentlichsten Schöpfungen durch eigene alleinige Kraft in das Leben zu rufen, den Gedanken seines Inneren Gestalt und Wesenheit zu verleihen. Hatte er dabei an ein Gegebenes sich zu lehnen, so gewährte ihm dieses zugleich die würdigste

Aufgabe, ohne ihm eine lästige, hemmende äußere Beschränkung aufzuerlegen. Auf diesem Felde seines Schaffens, dessen Rückwirkung auf seine Thätigkeit für geistlichen Kunstgesang auch deshalb schon erklärlich wird, hätten wir ihm also vor Allem nachzugehen, um sein eigenstes Wesen kennen zu lernen. Allein die Natur unseres Unternehmens legt uns eine Beschränkung auf, deren wir uns bereits zu erinnern hatten, als wir mit seinen Vorgängern auf diesem Gebiete uns beschäftigten. Nur im Vereine mit der Geschichte des großartigen Tonwerkzeuges, wodurch er so Ungemeines leistete, würden wir seine volle Bedeutung für die Kunst des Orgelspiels zur Anschauung bringen können, damit jedoch über die Grenzen unserer Darstellung hinausschweifen; um so mehr, als hier von seiner Thätigkeit als Organist nicht im Allgemeinen, sondern nur bei dem Gottesdienste die Rede seyn dürfte, wir aber doch voraussetzen müssen, daß er, dem eben um die Zeit seiner reifsten, frischesten Schöpfungskraft eine andere Mitwirkung als diese dabei angewiesen war, nur ausnahmsweise sich jener gewidmet habe. Geschahe es, so konnte sie nur eine doppelte seyn, die Begleitung des Gemeinegesanges, und seine selbständigen Kunstleistungen während jener Zwischenräume des Gottesdienstes, welche die Orgel auszufüllen hatte. Von jener vermag kein Lebender mehr uns Zeugniß zu geben, und was wir darüber hin und wieder aufgezeichnet finden, beschränkt sich auf allgemeine Lobpreisungen, die uns kein anschauliches Bild gewähren. Wir können uns nur an die verhältnißmäßig einfacheren 4stimmigen Behandlungen geistlicher Melodieen halten, die uns seine Cantaten darbieten, und in diesem Sinne werden seine daraus zusammengestellten Choralgesänge, zumal in der Art wie Becker in neuester Zeit sie geordnet hat, uns in der That für ihn zu einem Choralbuche, so wenig sie jemals bestimmt gewesen seyn mögen, im Allgemeinen ein solches zu seyn. Sie gewähren uns Beispiele durchweg individueller Auffassung jeder Singweise nach Maaßgabe der Liedstrophen, denen sie sich anschloß, und wir dürfen nicht zweifeln, daß in gleicher Weise auch das begleitende Orgelspiel des Meisters beschaffen gewesen, daß es an die Worte des gesungenen Liedes genau sich gelehnt haben, daß es bestrebt gewesen seyn werde, die durch sie ausgesprochene Stimmung in Zwischenspielen theils länger fortklingen zu lassen, theils sie vorzubereiten, wie es in den künstlicher gearbeiteten Anfangschorälen vieler von seinen Cantaten geschieht. Von der Ausdehnung freilich werden jene Zwischenspiele hier nicht gewesen seyn, wie dort, wo er sich frei ergehen durfte, aber gemangelt haben sie gewiß nicht. Denn er liebte es, sich auszubreiten, er hat dessen nur da sich enthalten, wo es in seiner künstlerischen Absicht lag, dem kunstreich Ausgeführten das verhältnißmäßig Einfache entgegenzustellen, wie in seinen größeren geistlichen Gesangswerken. Bei seinem begleitenden Orgelspiele durfte er dem schon vor ihm angebahnten, seiner Eigenthümlichkeit so willkommenen Gebrauche der Zwischenspiele folgen, und seine geistreiche Behandlung derselben hat ohne Zweifel dazu beigetragen, diese Sitte zu einer allgemeinen zu machen. Von der Frische und Ursprünglichkeit solcher unmittelbaren, durch die Gesammtheit der kirchlichen Feier hervorgerufenen und getragenen Hervorbringungen mögen viele seiner niedergeschriebenen und allgemeiner verbreiteten Choralsätze freilich nur ein schwaches Bild gewähren; jene, schnell wie sie entstanden waren, sind wieder verklungen, und auch die Erinnerung an sie ist verloren, da kein Zeitgenosse des vor bald hundert Jahren heimgegangenen Meisters mehr unter uns wandeln wird, der sie hörend und vernehmend noch hätte in sich aufnehmen können. Wir müssen uns mit der Erinnerung begnügen an dasjenige, was wir an einzelnen seiner künstlicheren

wie einfacheren Choralsätze wahrnahmen, da wir nicht hoffen dürfen, durch fernere Forschung ein vollständigeres Bild zu erlangen, als uns diese zu gewähren vermögen.

Gehen wir über zu seinen selbständigeren Kunstleistungen als Organist während jener Zwischenräume des Gottesdienstes, wo Gebet, Gesang, Vorlesung, Predigt schweigen, und das Nächstfolgende durch die Orgel einzuleiten ist, so gewähren uns zwei, in seiner eigenen Handschrift von der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrte Sammlungen eine genügende Anschauung der Art, wie er diese Aufgabe gefaßt habe, und eine Ahnung von der Beschaffenheit seiner freien Leistungen auf diesem Gebiete. Die wahrscheinlich ältere dieser Sammlungen entstand zwischen den Jahren 1711 bis 1723, zu der Zeit, als er noch im Dienste des Fürsten von Anhalt-Cöthen war. Er hat sie überschrieben: „Orgel-Büchlein, worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal-Studio zu habilitiren, indem in solchen darinnen befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem Höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Auctore Joanne Sebast. Bach, p. t. Capellae Magistro S. P. R. Anhaltini Cotheniensis.“ Wie es scheint, war dieses Büchlein bestimmt, eine umfassende Sammlung von Behandlungen aller, an dem Aufenthaltsorte des Meisters gebräuchlichen Choralmelodieen zu werden. Es sind nämlich, zumeist oben auf jeder Seite, die Anfangszeilen geistlicher Lieder nach der gewöhnlichen Ordnung damaliger Gesangbücher verzeichnet, von 163 im Ganzen; doch sind viele Blätter leer geblieben, nicht etwa von einer bestimmten Stelle an, sondern hie und da, indem der Meister, nach Lust und Bedürfniß, bald die eine, bald die andere Melodie bearbeitet hat, außer der Reihe der Eintragung. Wenn dessen ungeachtet die Zahl der leeren Blätter gegen das Ende des Büchleins größer ist als bei seinem Anfange, so rührt dieses wohl daher, daß der Ordnung der Lieder zufolge, auf den ersten Seiten die Festmelodieen eingetragen sind, diese aber, wie überhaupt vor den andern ausgezeichnet, so auch dem Meister die anziehendsten waren. Nur 46 ausgeführte Choralvorspiele bietet unser Büchlein, unter ihnen 10 über Melodieen, die wir weder in den Kirchencantaten Bachs, noch seinen, meist daher geschöpften Choralgesängen behandelt finden*), wogegen von 83 hier zwar verzeichneten Liedern, deren Melodieen jedoch unbehandelt geblieben sind, dort Tonsätze über ihre Singweise angetroffen werden. Völlig vermissen wir, an dem einen wie anderen Orte, die Behandlung von 34 Melodieen, welche der Meister eben-

*) 1. Lob sei dem allmächtigen Gott ꝛc.
2. Vom Himmel kam der Engel Schaar ꝛc.
3. In dir ist Freude ꝛc.
4. Herr Gott nun schleuß den Himmel auf ꝛc.
5. Christe du Lamm Gottes ꝛc.
6. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc.
7. Wir danken dir Herr Jesu Christ ꝛc.
8. Erstanden ist der heilig' Christ ꝛc.
9. In dich hab' ich gehoffet Herr ꝛc.
10. Alle Menschen müssen sterben ꝛc.

Die Melodieen der letzten beiden Lieder sind andere, als die in den Choralgesängen behandelten.

falls zu bearbeiten sich vorgenommen hatte, da er die Anfangszeilen ihrer Lieder in das Büchlein vermerkt hat*). Wir geben ein Verzeichniß derselben um zu zeigen, wie sehr seine Aufmerksamkeit auf eine jede nur einigermaaßen bedeutende Singweise gerichtet war, wenn sie auch zu den weniger verbreiteten gehörte, ja, ihr Lied nach einer bekannten Melodie gesungen werden konnte. Das Büchlein blieb wohl deshalb unvollendet, weil in Leipzig, wohin Bach von Cöthen her berufen wurde, ihm ein anderer Kreis der Thätigkeit als der des Organisten eröffnet wurde, und er die angefangene Arbeit nun um anderer Beschäftigungen willen zurücklegen mußte.

Ein jeder der hier erscheinenden Sätze zeigt in der Regel die Grundmelodie in der höchsten Stimme, und wahrscheinlich wurde diese durch schärfer klingende Registerzüge noch mehr hervorgehoben, um sie der Gemeine vollkommen deutlich zu machen. Gegen sie bewegen sich die anderen Stimmen theils in freien, aus ihr geschöpften Nachahmungen, theils in kanonischen von mancherlei Art; zuweilen, aber seltener, schreiten sie ganz unabhängig von ihr fort, noch seltener erscheint der ganze Satz ohne festen Gesang als eine geist- und kunstreiche, freie Durchführung der Liedweise als bewegenden Grundgedankens. Von allen diesen Arten der Behandlung geben wir Beispiele. Von

*) 1. Lob sei Gott in des Himmels Thron ꝛc.
2. O Jesu, wie ist dein' Gestalt ꝛc.
3. Allein nach dir Herr Jesu Christ verlanget mich ꝛc.
4. Nun giebt mein Jesus gute Nacht ꝛc.
5. Gen Himmel aufgefahren ist ꝛc.
6. Komm heil. Geist, erfülle die Herzen ꝛc.
7. O heilger Geist, du göttlich Feu'r ꝛc.
8. O heiliger Geist, o heiliger Gott ꝛc.
9. Gelobet sei der Herr, der Gott Israel ꝛc.
10. Mensch willt du leben seliglich ꝛc.
11. Herr Gott, erhalt' uns für und für ꝛc.
12. Wir haben schwerlich ꝛc.
13. Der Herr ist mein getreuer Hirt ꝛc.
14. Hier komm ich als ein armer Gast ꝛc.
15. O Jesu du edle Gabe ꝛc.
16. Wir danken dir Herr Jesu Christ, daß du das Lämmlein ꝛc.
17. Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein ꝛc.
18. Wohl dem, der in Gottes Furcht steht ꝛc.
19. Wie's Gott gefällt, so g'fällt mirs auch ꝛc.
20. In dich hab' ich gehoffet Herr ꝛc.
21. Mag ich Unglück nicht widerstahn ꝛc.
22. Frisch auf mein' Seel' verzage nicht ꝛc.
23. So wünsch' ich nun ein' gute Nacht ꝛc.
24. Wenn dich Unglück thut greifen an ꝛc.
25. Gott ist mein Heil, mein' Hülf' und Trost ꝛc.
26. Was Gott thut das ist wohlgethan, kein einig Mensch ꝛc.
27. Laß mich dein seyn und bleiben ꝛc.
28. Gieb Fried' o treuer frommer Gott ꝛc.
29. Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc.
30. Mein Wallfahrt ich vollendet hab ꝛc.
31. Ach Gott thu dich erbarmen ꝛc.
32. Gott Vater, der du deine Sonn' ꝛc.
33. Ach was ist doch unser Leben ꝛc.
34. Allenthalben wo ich gehe ꝛc.

der zuletzt beschriebenen zuerst, an einem Tonsatze über die aus welschem Gesellschaftsgesange (einem sogenannten fa la) stammende Weise des Liedes: „In dir ist Freude bei allem Leide,“ die wir zugleich in ihrer ursprünglichen Gestalt beifügen, sowohl mit ihrem weltlichen, als dem ihr später unterlegten geistlichen Gedichte*). Sodann von der ihr vorauf genannten Art, an einer Bearbeitung der Melodie des alten Passionsliedes: „Da Jesus an dem Kreuze stund“**), bemerkenswerth wegen der Kette von Mißklängen, die bis zu Ende des Satzes hin jeden Ruhepunkt ausschließen. Wir lassen dann, ferner zurückgehend in der Ordnung, die wir zuvor bei unserer Beschreibung der Behandlungsweisen unseres Meisters beobachtet haben, in einem Satze über die Weise des Auferstehungsliedes: „Erschienen ist der herrlich Tag“***) einen Canon folgen in der Doppel-Unteroctave zwischen der Ober- und Grundstimme; endlich bieten wir an der Behandlung der auf das Katechismuslied Luthers: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ übertragenen Weise des alten Wallfahrtsliedes: „In Gottes Namen fahren wir“ ein Beispiel freier, aus der Oberstimme geschöpfter Nachahmungen in den tieferen begleitenden†). Alle diese Sätze sind kurz, bei aller kunstreichen Stimmenverwebung leicht verständlich, weil sie den Hauptgesang deutlich hervortreten lassen, also für Vorspiele, sofern diese zugleich die Bestimmung haben der Gemeine die Melodie des zu singenden Liedes in das Gedächtniß zu rufen, wohlgeeignet. Sie sind ausgeführter als die kurzen Vorspiele Pachelbels, geben auch stets die ganze Melodie, nicht wie jene, nur einzelne Zeilen derselben in kurzer Fugirung. Der Meister hat sich absichtlich beschränkt, ja er scheint den Vorsatz gehabt zu haben mit keiner seiner Ausführungen in der Regel über eine einzelne Blattseite hinauszugehen, was bei seiner Neigung sich auszubreiten ihm oft schwer gefallen ist, so daß er, weil seine Notensysteme nicht ausreichten, sich wohl genöthigt gesehen hat, den letzten Theil seiner Sätze in einer dicht zusammengedrängten Buchstaben-Tabulatur niederzuschreiben, die deshalb nicht ganz leicht zu entziffern ist. Die Bearbeitung der Melodie: „O Traurigkeit, o Herzeleid“ scheint die letzte von ihm unternommene zu seyn, und er wird bei ihr die Arbeit abgebrochen haben, denn er ist mit seinem Tonsatze über sie nicht über die ersten zwei Takte hinausgekommen.

Die zweite der genannten Handschriften, in großem Folio-Format ohne Titel, enthält Sätze von beträchtlicherem Umfange und größerem Anspruche auf erschöpfende, künstliche Ausführung. Zunächst jene sechs Orgeltrio's die Forkel in seinem Werkchen über unseres Meisters Kunst und Kunstwerke††) mit Recht zu den reifsten Hervorbringungen desselben zählt. Zur Hälfte sind sie in harten, zur andern in weichen Tonarten gesetzt; ein jedes führt die Überschrift „Sonata“ und besteht aus 3 Sätzen, einem bewegten, einem langsamen und einem wieder rascheren; nur dem vierten geht noch eine besondere Einleitung von wenigen Takten in langsamerem Zeitmaaße voran, ehe der erste lebhaftere Satz beginnt. Daß sie zur Ausführung auf zwei Manualen und dem Pedal bestimmt gewesen, zeigen die sich durch einander bewegenden Stimmen. Wir dürfen bei diesen Orgelsonaten, ihrer Treff-

---

*) S. Beispiel 107a, 107b. S. Th. I. Seite 93, 94.

**) S. Beispiel 108.

***) S. Beispiel 109.

†) S. Beispiel 110.

††) S. 60. Sie sind in den Tonarten Es dur, C, D, E moll, C und G dur gesetzt.

lichkeit ungeachtet nicht verweilen, da sie mit dem Orgelspiele während des Gottesdienstes in keiner Verbindung stehen.

Wichtiger sind die folgenden Sätze über 13 Choralmelodieen, deren zwei in doppelter, drei in dreifacher Behandlung sich vorfinden, eine aber fünfmal ausgeführt ist*), die Weise des Liedes „Vom Himmel hoch da komm ich her" deren kunstreiche Bearbeitung der Meister der von Mitzler gestifteten musikalischen Gesellschaft bei seiner Aufnahme in dieselbe als Weihgeschenk verehrte.**) Durch sorgsame künstliche Ausarbeitung zeichnet eben sie auch besonders sich aus vor den übrigen. In dem ausgedehntesten ihrer Sätze (Nr. 3 des Manuscripts) erscheinen 4 Behandlungen der Grundmelodie verkettet. Zwei dreistimmige gehen voran, in deren erster der feste Gesang unverändert in der Oberstimme erscheint, von der nächst tieferen in der Untersexte, und umkehrend, zu einem bewegten Basse streng canonisch nachgeahmt; wogegen in der zweiten die Umkehrung (in der großen Unterterz) vorangeht und die Hauptmelodie nachfolgt, zu einem gleichartigen Basse. Es schließt sich nun eine 4stimmige Behandlung an, der feste Gesang geht in die Grundstimme über, die canonische Nachahmung, abermals die nachgeahmte Melodie umkehrend, geschieht durch den Tenor in der Untersecunde, und an die Stelle des bewegten Basses treten lebhafte Figurirungen in der Oberstimme. Nach dem Beschlusse dieser Durchführung nimmt der feste Gesang in der Oberstimme seine Stelle, die Nachahmung geschieht durch die Grundstimme, aufs Neue umkehrend, in dem Verhältnisse der Unternone, und die Nachahmung schreitet, wie in dem zweiten dieser zusammengehörenden Sätze, dem Nachgeahmten voran. Die

---

*) Zweimal behandelt sind die Weisen der Lieder: „Komm heiliger Geist, Herre Gott" (1. 2) und „Jesus Christus unser Heiland" (15. 16); 3mal: „O Lamm Gottes unschuldig" (die 3 Strophen des Liedes) 6, a. b. c; „Nun komm der Heiden Heiland" (9. 10. 11.) und: „Allein Gott in der Höh sei Ehr" ꝛc. (12. 13. 14.); fünffach: „Vom Himmel hoch da komm ich her" (18, a. b. c. d. e.); nur einmal: „An Wasserflüssen Babylon (3); Schmücke dich o liebe Seele (4); Herr Jesu Christ dich zu uns wend (5); Nun danket alle Gott (7); Von Gott will ich nicht lassen (8); Komm Gott Schöpfer heiliger Geist (17); Vor deinen Thron tret' ich hiemit ꝛc. (19).

**) S. Seite 267. Der vollständige Titel dieses in Kupfer gestochenen Werkes lautet: Einige canonische Veränderungen | über das | Weynacht-Lied | Vom Himmel hoch da komm ich her, | vor die Orgel mit 2 Clavieren | und dem Pedal | von | Johann Sebastian Bach | Königl. Pohl. und Chur-Sächss. Hoff-Compositeur | Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips. | Nürnberg, in Verlegung Balth. Schmidts. | N. XXVIII. Die canonischen Nachahmungen sind in dieser Ausgabe meist nicht vollständig aufgezeichnet, sondern nur nach Eintritt und Tonverhältniß angegeben. Sie enthält folgende der später bei Breitkopf und Härtel gedruckten Choralvorspiele in nachstehender Ordnung: Heft III. S. 18. Nr. 29. — Ebend. S. 20. Nr. 30. — Heft IV. S. 8. Nr. 35. — Ebend. S. 10. Nr. 36. — Ebend. S. 4. Nr. 34. Das Manuscript giebt dieselben in etwas veränderter Reihe: Nr. 29. 30. 34. 35. 36. Die beiden Fugetten über dieselbe Melodie welche die erwähnten Choralvorspiele noch enthalten, fehlen sowohl in ihm als der gestochenen Ausgabe, und weiß ich die Quelle nicht anzugeben, aus der sie geschöpft sind. Auch in dem 3ten Theile der Clavierübung finden sie sich nicht, einem Werke, das neben den beschriebenen zwei handschriftlichen die Hauptquelle für Bachs kirchliche Orgelsätze ist. Nach dessen erster, in des Meisters Selbstverlage erschienenen, wahrscheinlich von ihm selber geätzten Ausgabe ist davon eine spätere zu Wien bei Hofmeister erschienen, in der nur 4 Duetten weggelassen sind, welche jene ältere noch giebt.

Herrn General-Musikdirektor Dr. Felix Mendelssohn verdanken wir seitdem auch die Herausgabe der Mehrzahl von den Orgelsätzen, welche die beschriebenen zwei Handschriften enthalten. Unter dem Titel: „44 kleine Choralvorspiele" sind, bis auf zwei, die Sätze des Orgelbüchleins vollständig abgedruckt: es fehlen nur der 2te dort enthaltene Satz über die Weise: „Liebster Jesu wir sind hier" (Choral-Vorspiele Nr. 10, 4.) und einer über die Melodie: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist", der jedoch in dem nun zu erwähnenden 2ten Hefte unter Nr. 15 in den ersten neun Takten des dort abgedruckten Vorspiels gegeben wird. Dieses 2te Heft enthält die 13 ersten Nummern der zweiten Handschrift: als 14te folgt dann ein daselbst nicht befindlicher Satz, überschrieben: „Wir glauben all" ꝛc. (nicht die Weise des lutherischen Liedes), und die schon zuvor erwähnte 17te Nummer der Handschrift, hier die 15te.

lebhaften, zuvor in der Oberstimme erschienenen Figurirungen werden hier von der Tenorstimme ergriffen, und ein kurzer Anhang, auf die letzte Melodiezeile gegründet, schließt diesen vierfachen Satz mit prächtiger Vollgriffigkeit. Der ihm folgende, von ihm unabhängige zur vier Stimmen (Nr. 4) zeigt den festen Gesang in der Oberstimme, das Ganze beherrschend. Die beiden tieferen bewegen sich fort in einem strenggehaltenen Canon in der Unterseptime, dessen Motive jenem entlehnt sind; über ihnen schwebt mit einer selbständigen, reich figurirten Melodie die zweite Stimme, bedeutsam entgegengestellt der höchsten, die mit der langsam feierlich daherschreitenden Grundweise wiederum über sie sich erhebt. Ein dritter, selbständiger, ebenfalls 4stimmiger Satz (Nr. 5) bietet uns einen Canon in der Unteroctave, zwischen der vorangehenden Oberstimme und der sie nachahmenden, die Geltung ihrer Töne, bei sonst gleichbleibenden Verhältnissen derselben unter sich, verdoppelnden dritten (Canon per augmentationem). Es ist erklärlich, daß diese nachfolgende Stimme mit ihrer strengen Nachahmung hienach kaum bis zur Hälfte des Laufes ihrer Vorgängerin gelangen kann, diese also von da an in ihren Wendungen nur soweit beschränkt bleibt, als sie mit jener zusammenklingend eine regelrechte Harmonie darzustellen hat. Die zweite Stimme ergeht sich in freien Nachahmungen der Grundmotive dieser beiden, die von der Choralmelodie vollkommen unabhängig sind, welche in der Grundstimme als fester Gesang dieses auf ihr ruhende kunstreiche Melodieengewebe und Harmoniegebäude trägt. Zwei kürzere Sätze mit denen unsere Handschrift die Reihe der beschriebenen kunstreichen Behandlungen einer der lieblichsten Weisen des evangelischen Kirchengesanges eröffnet, erwähnen wir zuletzt. Es sind zwei Trios; in dem ersten, das im 12/8-Takte einherschreitet, nimmt jene als fester Gesang ihre Stelle in der Grundstimme, wozu Sopran und Baß in reicher Figurirung einen Canon in der Unteroctave hören lassen, dessen Motive ihr anklingen. In dem zweiten stehen die Oberstimmen — hier Sopran und Alt — in gleichem Verhältnisse zu der Grundstimme, nur daß hier die kanonische Nachahmung in der Unterquinte geschieht.

Mit gleicher Ausführlichkeit als diese Melodie ist keine der übrigen behandelt. Einige unter ihnen als Trio: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend' ꝛc. O Lamm Gottes unschuldig ꝛc. Nun komm der Heiden Heiland ꝛc. Allein Gott in der Höh' sei Ehr" ꝛc.; andere vierstimmig und für das volle Werk; bald erscheint die Melodie als fester Gesang, figurirt oder einfach, in den äußersten oder einer Mittelstimme; bald geht ihr auch wohl, wie wir dieses früher in mehren Orgelsätzen Pachelbels fanden, eine längere Ausführung über einzelne ihrer Zeilen oder Wendungen voran, ehe sie als ruhender Grundgedanke in solchem Sinne eingeführt wird. Nur zwei dieser Sätze sind nicht von des Meisters eigener Hand niedergeschrieben. Zuerst der 17te über die Weise: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" der am Anfange eine etwas durchsichtige, selbst hüpfende Ausführung über diesen schönen alten Pfingstgesang zeigt, die uns an des Meisters Urheberschaft zweifeln lassen könnte, erschiene sie nicht schon von seiner Hand aufgezeichnet in dem zuvor besprochenen Orgelbüchlein; ihr schließt sich dann eine kunstreichere an, die auf dem in der Grundstimme einhergehenden Chorale ruht. Sodann der 19te Satz, nur ein Bruchstück, überschrieben: „Vor deinen Thron tret ich hiemit"; so weit es reicht völlig übereinstimmend der, dem unvollendet gebliebenen Schlusse von Bachs „Kunst der Fuge" angehängten Ausführung über die Weise des Liedes: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" ꝛc. Beide Sätze sind von der Hand Altnikols, Organisten der Wenceslauskirche zu Naumburg, und Eidam Bachs,

von dem wir wissen, daß er in den letzten Lebenstagen seines Schwähers die zuletzt genannte, ihm von diesem auf dessen Sterbelager in die Feder gesagte Bearbeitung niedergeschrieben hat.

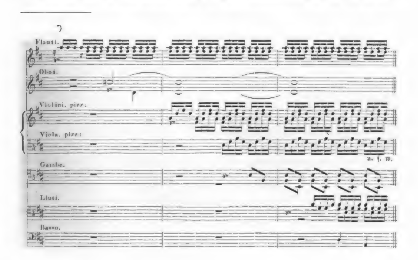
Eine unerschöpfliche Fundgrube der tiefsinnigsten, mannichfaltigsten Kunst war der Choral unserem edlen Meister in seinen Cantaten wie Orgelsätzen; eine reichere vielleicht in jenen, wo er eine größere Fülle selbständig, eigenthümlich wirkender Kräfte zu Gestaltung der in seinem Innern lebenden großartigen Tonbilder in Bewegung setzen konnte als ihm zwei Hände und Füße vor der Orgelbank zu gewähren vermochten. Doch wurde ohne Zweifel was durch diese zu leisten war, vollkommener zur Anschauung gebracht als durch jene, die oft wohl nur einen Schatten dessen dargestellt haben mögen, was durch sie in das Leben treten sollte. Allezeit aber waren sie ihm ein erweitertes, reicher ausgerüstetes Organon, mit dem er in gleichem Sinne schuf als mit dem, dessen er allein mächtig werden, dem er sein Bestes vertrauen konnte; sein Bestes, das freilich als freie unvorbereitete Schöpfung, von der Begeisterung des Augenblicks eingegeben, für uns auf immer verklungen ist.

Der Meister auf der Orgel — wir wiederholen es — waltete bei unserem Sebastian vor über dem Meister des Gesanges. Die einzelnen Stimmen seiner Gesangswerke, weil melodisch vollkommen durchgebildet, sind Gesang; freilich nicht ein solcher, dessen auch eine halbgebildete Kehle mächtig werden, oder an dem sie sich heraufbilden könnte; ja, einer solchen müssen sie entschieden verderblich werden. Sie erfordern vollkommen, allseitig ausgebildete Sänger, damit ihnen Gerechtigkeit widerfahre, und auch solchen bieten sie oft schwer lösbare Aufgaben; weil sie aber solche Ausführende bei dem Leben des Meisters nicht fanden, sind auch die edlen Werke die aus ihnen sich aufbauen, von Zeitgenossen nicht nach Würden geschätzt worden, ja, geraume Zeit der Vergessenheit heimgefallen, wohl auch als Verderb des Gesanges absichtlich zurückgelegt geblieben. Werden konnten sie dieses in dem entwickelten Sinne, aber den Grund davon hat man in jener Zeit schwerlich erkannt; ihre Vernachlässigung beruht wohl hauptsächlich auf der damals überhandnehmenden Vorliebe für weichlichen, dem Ohre schmeichelnden, durch Kehlfertigkeit es kitzelnden Gesang, eine Vorliebe, der ihre herbe, die Stimmenverschmelzung ablehnende Eigenthümlichkeit widerwärtig erscheinen mußte. Wie leicht auch konnte man einen solchen Widerwillen selbst gründlicher rechtfertigen durch das Beispiel des größesten, neben Bach stehenden Tonschöpfers, Georg Friedrich Händels, den man als Orgelmeister, zugleich aber auch als Meister des Gesanges bewundern durfte, der bei aller Ausgestaltung des Einzelnen, doch auch durch Lieblichkeit und Kraft des Zusammenklanges zu entzücken, ja, eben jene Ausgestaltung sinnreich dafür zu benutzen wußte! Es ist auch nicht zu leugnen, daß Bach nicht allein dem Einzelnen, als mitwirkendem Bestandtheile, sondern auch als Gliede des durch ein solches Zusammenwirken entstandenen Ganzen, eine dieses gefährdende besondere Aufmerksamkeit oft genug geschenkt, daß er in Sätzen größeren Umfanges eine Reihe herbe und schroff entgegengesetzter Tonbilder neben einander gestellt, die Aufmerksamkeit von dem Gesammtbilde ab, auf dessen scharf hervorgehobene Theile gelenkt hat. So in jenen einleitenden Chören über Schriftworte: „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen; unser Mund sei voll Lachen", und andere Male. Geist- und sinnreich erscheinen jene Einzelheiten allerdings, und wer ihn liebgewonnen hat wird sie, als bezeichnend für ihn, nicht missen wollen, zumal auch bei ihnen das Bestreben deutlich hervortritt, das darzustellende Einzelne immer durch rein musikalische Mittel in das Leben zu rufen. Einst hatte er freilich zu den Worten: „Schlage doch erwünschte Stunde" rc. Schläge einer Glocke ertönen lassen; in seiner Trauer-

cantate über den Hintritt der Königin von Pohlen und Churfürstin von Sachsen giebt er uns dagegen durch die eigenthümlichste Verbindung von Blasinstrumenten, gekneipten, gestrichenen, gerissenen Saiten, den Klang der Trauerglocken mit wunderbarer Überzeugung zu vernehmen.*) Die forthallenden Töne des Hoboe mit jenem hervortretenden, bei Glocken mitklingendem Verhältnisse, das hier nur durch die kleine Septime darzustellen war; hellere Schwingungen in den über diesen Klängen in kleiner Terz hinschwebenden Flöten; die in gebrochener Harmonie des harten Dreiklangs auf- und nieder wogenden gedämpften Töne gekneipter Geigen, die heller, nachhallender erklingenden der Lauten, die gemächlicher fortschwingenden der Gamben, die ernst und langsamer noch als Grundlage hinzutretenden Pulse des Contrabasses — alles dieses gewährt uns ein Bild, das, abgesehen von der oft gestellten Frage ob Nachahmungen solcher Art künstlerisch zulässig seien, alles von den Hamburger Meistern in ähnlichem Sinne Geleistete um Vieles übertrifft, und es könnte wohl seyn, daß Bach neben seiner künstlerischen Absicht auch die eines solchen Überbietens gehabt hat, wie sie in anderen Fällen augenscheinlich hervortritt.

Ehe wir nun von dem großen Meister Abschied nehmen, seien noch wenige Worte vergönnt über seine lateinischen geistlichen Musiken. Wollten wir ihnen ganz vorübergehen, vorwendend, daß sie mit dem evangelischen, wesentlich an die Muttersprache geknüpftem Kirchengesange in keinem Zusammenhange ständen, so würde man uns entgegnen, daß Leipzig in seinem Gottesdienste Manches aus der alten Kirche her beibehalten gehabt, und noch bewahre, wie es in dem Vorangehenden auch schon erwähnt ist bei Gelegenheit des dortigen zweiten Festes der Übergabe des augsburgischen Bekenntnisses, und bei Bachs früherem Auftreten daselbst mit seiner Advents-Cantate; daß des Meisters Thä-

*)



tigkeit auf diesem Gebiete daher um so weniger übergangen werden dürfe, als in vielen seiner lateinischen geistlichen Gesangswerke eine Welt von Kunst sich offenbare.

Dasjenige Werk, von welchem dieses am meisten gerühmt werden kann, seine fünfstimmige große Messe mit Instrumenten (H moll), hat allerdings wohl niemals die Bestimmung gehabt bei dem Gottesdienste angewendet zu werden, weil es bei seinem großen Umfange schon für sich allein eine Zeitdauer von fast drei Stunden in Anspruch nehmen würde, dem Haupttheile der evangelisch-kirchlichen Feier also keinen Raum übrig lassen könnte. Es wäre also eine vollkommen gerechtfertigte Veranlassung vorhanden, ein näheres Eingehen auf dasselbe hier abzulehnen. Die andern beiden Messen Bachs — richtiger Kyrie und Gloria — wenn auch anwendbar und ohne Zweifel angewendet bei dem evangelischen Gottesdienste, treten doch aus dem Kreise des diesem eigenthümlichen Kunstgesanges zu sehr heraus, und geht man einmal seinem vollendetsten Werke dieser Art vorüber, so möchte bei ihnen um so weniger zu verweilen seyn. Deshalb sind es auch nur einige Worte, einige flüchtige Bemerkungen, die wir für diese Werke und Bachs Magnificat in Anspruch nehmen. Sie beabsichtigen nicht dieselben in ihrem ganzen Umfange zu würdigen, sie wollen nur einzelne ihrer Tonbilder in das Gedächtniß rufen, damit man des Meisters eigenthümliche Gabe und Weise der Darstellung an ihnen erkenne, auch hier den Dichter höchster Art in ihm wiederfinde.

Seine beiden Kyrie und Gloria (A dur, G dur) stehen, wie wir zuvor, seine Cantaten besprechend, gefunden haben, mit einzelnen derselben im Zusammenhange, nicht als aus Theilen derselben ohne fernere bildende Thätigkeit nur geradehin zusammengesetzte, sondern als geistreiche Umschaffungen, Ausgestaltungen von früher nur flüchtig Angedeutetem, vielleicht als absichtliche Anklänge, was wir bei mangelnder näherer Nachricht über ihre äußeren Beziehungen, ihre möglicherweise stattgefundene gemeinschaftliche Anwendung bei bestimmten festlichen Veranlassungen, nur ahnen können. Wir sahen, wie das Gloria aus der harten Tonart von A einem Haupttheile der Cantate: „Halt im Gedächtniß Jesum Christ" wohl mehr noch als nur anklingt; wir finden aber auch in dem vorangehenden „Christe eleison" eine bestimmt ausgesprochene Beziehung auf das in der Dreikönigscantate: „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" 2c. gegen das Ende erscheinende vierstimmige, den Schluß einleitende Recitativ, nur daß, was hier nur eine kurze Andeutung ist, in jenem Christe als vollkommen ausgestaltet erscheint. Dieses bietet uns einen vierstimmigen, fugirten, recitativischen Satz zu aushallenden Tönen der Geigen, dem die Flöten noch eine 5te wesentliche Stimme hinzubringen; das Ganze, wie seiner Anlage nach wohl ohne Beispiel in geistlichen Gesangswerken ähnlicher Art, so von einer unvergleichlichen Kraft und Würde des Ausdruckes, die uns mit Bewunderung und Staunen erfüllt*). In welchem Zusammenhange das 2te Kyrie und Gloria (aus G dur) mit drei anderen Cantaten Bachs stehe — „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sey 2c.; Gott der Herr ist Sonn' und Schild 2c.; Warum betrübst du dich mein Herz" 2c. — mag man bei dem fleißigen Mosevius nachlesen, der darüber genaue Nachweisungen gegeben**) und sie mit Beispielen belegt hat. Von Beziehungen solcher Art ist die H moll-Messe frei, so viel ich nach den mir bekannt gewordenen geistlichen Gesangswerken Bachs finden konnte; ein ganz selbständiges Werk also, dessen Herrlichkeit

*) S. die Ausgabe dieses Kyrie und Gloria bei Simrock, Seite 8, 9, 10.

**) S. dort Seite 11, Beispiel Nr. 28.

und Tiefe völlig zu würdigen mehre Blätter kaum hinreichen würden, geschweige die wenigen Zeilen, die wir ihm hier widmen dürfen. Daß der Meister das Gloria und Credo, die umfangreicheren Meßgesänge, nach der frühe schon angebahnten Weise seiner Tage in eine Reihe selbständiger Sätze getheilt habe, daß Incarnatus und Crucifixus, schon bei Palestrina und dessen Zeitgenossen als Mittelpunkt des Credo durch eigenthümliche Behandlung ausgezeichnet, auch bei ihm dadurch hervorrage, bedarf kaum einer Bemerkung, da wir es erwarten durften. Beides aber, Menschwerdung und Leiden des Herrn, stellt er in seinen Tönen mit einer Weihe und Tiefe uns dar, daß beide kurze Sätze sicherlich ganze Reihen von Passionsoratorien selbst seiner bessern Zeitgenossen aufwiegen. Schon die Menschwerdung erscheint ihm, wie wir auch an einem anderen Orte es wahrnahmen*), als Beginn des Leidens Christi; jene Worte des Paulus (Philipper II, 7. 8.) rufen sich bei seinen Tönen uns in das Gedächtniß: „Er äußerte sich selbst und nahm Knechtsgestalt an, ward wie ein anderer Mensch, und an Gebehrden als ein Mensch erfunden; er erniedrigte sich selbst" rc. Fünf Singstimmen, der Sopran zwiefach, betrachten mit demüthiger, stiller Anbetung in einem leicht fugirten Satze ungeraden Taktes (3/4) und weicher Tonart (H moll), dem diese, wie seine ganze Anlage den Anhauch der Trauer und Klage verleiht, das heilige Geheimniß, dessen die einfachen Worte gedenken: „Er wurde Fleisch durch den heiligen Geist in der Jungfrau Maria, und wurde Mensch". In gleichen Pulsen, nur die Taktheile einfach bezeichnend, schwingt die Grundstimme fort zu dem Gesange, die Geigen, sämmtlich im Einklange fortschreitend, lassen dazu eine in der Bildung ihrer Wendungen stetig festgehaltene, nur in der Tonlage wechselnde bedeutungsvolle Begleitungsfigur ertönen**). Gegen den Schluß des ersten Absatzes der Texteworte (ex Maria virgine) bewegt sich die Grundstimme lebhafter fort, sie strebt auf mit der tiefsten Gesangsstimme, kehrt aber dann zu den früheren gleichmäßigen Pulsen wieder zurück, weil die Worte jenes ersten Abschnittes mit zwar anklingender, doch neuer Betonung sich wiederholen. Erst mit den Schlußworten (et homo factus est), obgleich der Gesang unverändert das Gepräge der inneren Einkehr, des frommen Gebetes bewahrt, wird die Begleitung ahnungsvoll bewegter: den Menschgewordenen erwartet das bittere Kreuz. Die E[illegible]klänge der Geigen spalten sich in Nachahmungen der früher einfach fortgeschrittenen Begleitungsfigur, diese wird auch von der Grundstimme ergriffen, die sich nun jenen verflicht; in diesen Klängen d[illegible]mert das Bild des Gekreuzigten schon auf, das der nächste Satz in voller Anschaulichkeit uns ent[illegible]bringt. Zwölfmal kehrt hier ein von der äußersten Tiefe hinauf zu der Oberoctave des Grundto[illegible] mit einfacher Gliederung der Takttheile sich schwingender, durch Halbtöne, auf deren zweitem mit [illegible]ebender Betonung der schlechten Takttheile länger verweilt wird, dann bis zur Quinte sich her[illegible]der, von ihr in die Tiefe stür-

*) Bei Gelegenheit seines Weihnachtsoratorium. S. Seite 34[illegible], [illegible]48.
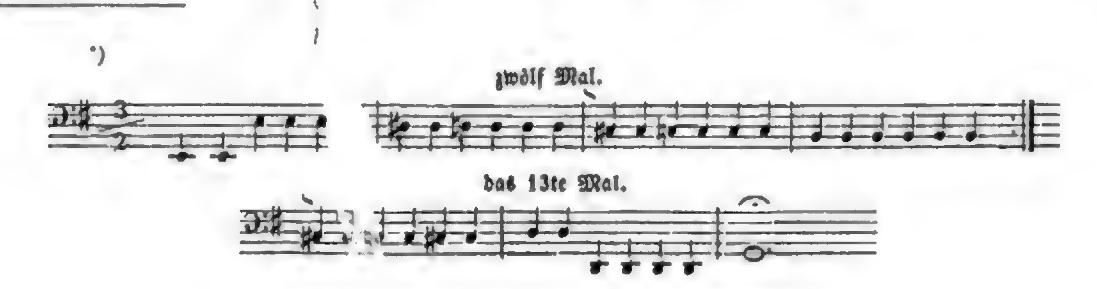
**)

zender Baß wieder, in diesen gleichmäßig wiederholten Pulsen den unaufhörlich erneuten bittern Todeskampf des Heilandes zu innerer Anschauung bringend: „Gekreuziget auch für uns unter Pontius Pilatus"*). Zwei Flöten und die drei höheren Geigeninstrumente, einleitend zuerst, dann dem Gesange gesellt, rufen langaustönende Klagelaute in stetem Wechsel einander entgegen, während aus jener düsteren, wechsellosen Grundlage immer neue Harmonieen mit wachsender Herbheit hervorquellen, gebildet durch den Gesang der 4 Stimmen, der sich über ihr aufbaut in jener strengen, die Verschmelzung ablehnenden, die eigenthümlichste Betonung und melodische Ausgestaltung jeder einzelnen Stimme allein erstrebenden Weise des Meisters. Vernehmen wir diese Töne, so leuchtet vor uns jenes strenge Bild Albrecht Dürers auf, wo trauernde Engel den Gekreuzigten umschweben, das aus den durchgrabenen Händen quellende Blut in Kelche sammelnd. Hat nun zum zwölften Male ein immer neues Bild sich aufgebaut auf jener unverändert wiederkehrenden Grundlage, so schweigen die Klagelaute der Begleitung, die Worte: „passus et sepultus est" (gelitten und begraben) ertönen allein von den Singstimmen, die Grundstimme, statt in die Quinte des Grundtons hinabzusteigen, erhebt sich durch einen Halbton zu dessen kleiner Oberseptime (D) und findet durch ihn die Ausweichung in die verwandte harte Tonart. Die Schauer, aber auch die Ruhe des Grabes empfinden wir in diesen das Ganze krönenden Klängen des Gesanges, und der muthige Trompetenklang, der unmittelbar aus der feierlichen Stille nach solchem Schlusse sich erhebt, preis't dann, erweckend, die Vollendung, die Verherrlichung des Auferstandenen.

Einen Gegensatz zu diesem düstern Bilde gewährt das 5stimmige Magnificat des Meisters, außer den gewöhnlichen Bogeninstrumenten von zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken, in einem einzelnen Satze (Esurientes implevit bonis) von zwei Flöten begleitet. Nicht als der demüthige Lobgesang der Jungfrau ist es gefaßt, sondern mit dem reichen Glanze, der vollen Pracht eines Triumphliedes der Kirche schreitet es einher in seinen Hauptsätzen, dem beginnenden, dem Fecit potentiam, der Doxologie; nur einzelne, von diesen umschlossene tragen etwas von jenem Gepräge, das sein Ursprung ihm sichern zu müssen scheint (Quia respexit etc. Et misericordia etc. Esurientes etc.). Doch von diesen auch zeigt ein einziger nur ein solches Bild während seiner ganzen Dauer, das zart und lieblich gehaltene „et misericordia etc.", einer von jenen bei unserem Meister seltneren, stimmverschmelzenden Gesängen, worin ihm sogar gelungen ist, aus der anscheinend herbsten Verknüpfung der übermäßigen Secunde und kleinen Septime, durch welche unter den Singstimmen eine verminderte
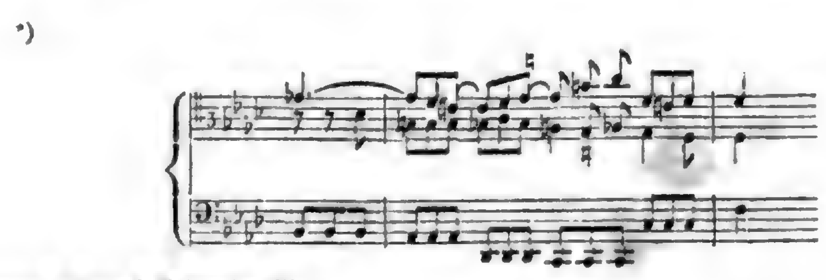
---

*)



Sechste sich bildet, und andere ähnliche den süßesten Wohlklang hervorgehen zu lassen*). In gleichem Sinne des Ausdrucks demüthigen Dankes beginnt allerdings das quia respexit, unter den an Orgeltrio's mahnenden Sätzen Bachs vielleicht der vollkommenste, wegen der Sangbarkeit jeder Stimme, der Bedeutsamkeit der melodischen Wendungen in allen, des lieblichen Gegensatzes, den das Hoboe in seinem selbständigen Fortschritte zu dem Gesange bildet; allein auch dieser Satz geht in großartige Lobpreisung über bei den Worten „omnes generationes" mit denen der volle Chor eintritt, überraschend, ja, wir dürfen sagen, überwältigend. Bei dem „esurientes" endlich überwiegt in dem heiteren Wechselspiele zweier Flöten und der Singstimme (eines Alts) zu einem zwar bewegten, aber verhältnißmäßig einfacheren Basse, das Gepräge unschuldiger Freudigkeit das der frommen Demuth. Ein prachtvoller Rahmen umschließt alle diese Bilder mannichfaltiger Seelenstimmungen, welche das Werk in sich vereinigt, ohne Zweifel eines der reichsten und glänzendsten des Meisters, ganz geeignet, ihn fast in jeder von seinen eigenthümlichen Richtungen zu zeigen. Überrascht uns am Schlusse des „quia respexit" der unerwartete, großartige Eintritt des „omnes generationes", so werden wir gegen das Ende des „fecit potentiam" mit Schrecken erfüllt, wenn, lange unausgesprochen, das Ziel des erhobenen Armes des Herrn endlich genannt wird: „superbos", die Hoffärtigen; wenn dieser majestätisch daherschwebende Satz, den wir dem von Engeln getragenen Jehovah des Michel-Angelo vergleichen möchten, urplötzlich, gleich einem sicher, tödlich treffenden Blitzstrahle, den herben Zusammenklang der verminderten Quinte und Septime mit kleiner Terz uns entgegenbringt, herber noch, weil das letztgenannte Tonverhältniß, in der höchsten Lage der Oberstimme schneidend vernommen, die große Septime des vorangehenden Baßtones darstellt, die Grundstimme aber in dem Verhältnisse der verminderten Quarte in die Tiefe hinabstürzt. Als Gegensatz des zarten, schmeichelnden „et misericordia" erscheint das „suscepit Israel", dreistimmig, für die beiden Soprane und den Alt, nur durch die Viola gestützt; einer von jenen Gesängen, in denen am schärfsten vielleicht das rücksichtlose Nebeneinandergehen der einzelnen, selbständig ausgebildeten Singstimmen hervortritt, zumal bei ihrer hohen Lage ohne kräftige Stütze durch einen tiefen, ihnen unterlegten Baß, und bei dem in den hellen Klängen der Trompete durch sie hintönenden, hier zuerst und ausschließend ertönenden festen Gesange, dem 9ten oder Pilgertone. Das in allen Stimmen, gewaltigen Fluges, zuerst von der Tiefe aus sich erhebende, im höheren Emporschweben der Oberstimme die anderen sodann sich nachziehende, von dem Gipfel aus endlich wieder den Flug senkende Gloria leitet hin zu dem „sicut erat in principio", das, dem beginnenden Satze ähnlich gebildet, den würdigsten Schluß des Ganzen im Sinne der eigenthümlichen Fassung seiner Aufgabe darstellt.

Hier setzen wir unseren Betrachtungen einzelner Werke des unsterblichen Meisters ein Ziel.

---

*)



Vorgängern und Mitlebenden, die auf gleichem Gebiete schufen als das seinige, haben wir ihn im Laufe derselben oft und ausführlich verglichen, und keine Veranlassung, das Gesagte zu wiederholen. Nur über seine Stellung sowohl zu dem Gesammtgebiete der Tonkunst überhaupt, als dem der kirchlichen insbesondere, bleibt uns, ergänzend, noch Einiges anzudeuten, und wenn wir über diese letzte Manches schon aussprachen, was der bisher über ihn festgestellten Ansicht entgegen ist, wenn wir namentlich in seinen Werken den höchsten Gipfel evangelisch-kirchlicher Tonkunst nicht unbedingt anzuerkennen vermochten, so hat wohl die Wärme der Verehrung für sie, die unsere Berichte nicht verleugnen werden, zur Genüge dargelegt, daß es nicht deshalb geschahe, weil ihr hoher Kunstwerth uns verborgen geblieben sei, weil das Bild eines frommen, reinen, festen Herzens, das sie ausstrahlen, von uns verkannt werde. Daß Bach in der heiligen Schrift, in dem geistlichen Lieder- und Melodieenschatze der evangelisch-lutherischen Kirche, der in voller Treue er anhing, einen unversieglichen Quell ächter Freude und Erbauung gefunden, daß er durch seine geistlichen Tonwerke vielfach bethätigt habe, wie sehr in beiden er auf heimathlichem Boden sich befinde, wer wollte, wer könnte es leugnen? Daraus folgt aber nicht die unbedingte Kirchlichkeit aller dieser Werke. Was wir von diesem Gesichtspunkte aus über sie gesagt, wollen und dürfen wir nicht in seinem ganzen Umfange, auch nur zusammenfassend wiederholen; wir erinnern an Einiges allein. Zuerst an ihre, doch dem Kundigen nur, ja, in vielen Fällen den dabei unmittelbar Mitwirkenden erst in vollem Maaße durchdringliche Kunst und ihr davon abhängendes rechtes Verständniß, wodurch sie der Mehrheit der Kirchgemeine verschlossen, also fremd bleiben und als ein Theil des Gottesdienstes erscheinen, an dem nicht alle Gleichberufene theilnehmen können. Daß in einer großen Gemeine auch Manche für die Tonkunst und ihre Werke völlig Unempfängliche seyn werden, bei strenger Anwendung der ausgesprochenen Grundsätze also der Kunstgesang, weil nicht geradehin Allen zugänglich, durchweg ausgeschlossen bleiben müsse, wird man nicht einwenden wollen, da gänzliche Stumpfheit für Tonwerke zu den seltenen Ausnahmen gehört, Mangel an Begabung für eine Kunst aber nicht nothwendig die Empfänglichkeit für sie ausschließt. Eben so wenig wird man einwerfen können, daß doch immer der Kundige nur es seyn werde, der die Vollkommenheit des inneren Baues kunstreicher Gesänge durchaus erkenne und würdige, daraus aber folgen müsse, daß bei unbedingter Forderung allgemeinen Verständnisses erst die Abwesenheit aller dem Unkundigen nicht zugänglichen Kunst einem solchen Gesange das Gepräge der Kirchlichkeit ausdrücke, dabei aber das Kunstwerk als solches nothwendig verloren gehe. Die Schönheit des menschlichen Leibes wird auch derjenige empfinden, der über die Verhältnisse, auf denen sie beruht, über den Wunderbau des Inneren, durch den sie auch äußerlich erst hervortritt, sich nicht Rechenschaft zu geben weiß; die Lilie wird auch der anmuthig nennen, der durch zergliedernde Forschung nicht mit voller Überzeugung erkannt hat, wie weit die Werke betriebsamer, geschickter menschlicher Hände zurückstehen müssen gegen die durch göttliche Schöpferkraft erzeugten Hervorbringungen der Natur; mit den Worten der Schrift zu reden, daß Salomo in seiner ganzen Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist wie eine von diesen. Im höchsten Sinne wird allerdings nur dem Begabten, dem Kundigen die volle Herrlichkeit kunstreicher geistlicher Gesänge sich erschließen, allein der Mehrzahl muß doch die Möglichkeit mindestens gewährt seyn, dieselbe empfindend zu ahnen, den Hauch des Geistes zu fühlen, der durch das Werk weht, in dem Verschmelzen des Einzelnen in das Ganze dieses als einen einzigen klingenden Körper zu vernehmen; wenn ihr auch die Erkenntniß gebricht, daß

die lebendige Kraft, die frische Anmuth, mit der das Tonbild ihr entgegentritt, eben darauf beruhe, daß das Leben der einzelnen Stimmen zwar aufgegangen sei in die Gesammtheit aller, durch sie aber wiederum eine neue Bedeutung und Weihe empfangen habe, so daß im höchsten Sinne es nicht nur ungefährdet, sondern erhöht in ihr fortwalte. Ein solches Verschmelzen ist es eben, was die herbe Selbständigkeit der zusammenwirkenden Stimmen Bachscher geistlicher Gesänge in den meisten Fällen ablehnt; dadurch erscheinen sie dem für sie nicht besonders vorgebildeten, geschweige denn dem ungebildeten Sinne rauh, verworren, und er wird verhindert, sie als Ganzes zu empfinden. Denn es gehört eine nicht geringe Vorbildung dazu, das so überaus Mannichfaltige in den Bestandtheilen des Ganzen zugleich als ein Einfaches in der Gesammtheit aller aufzufassen, weil es äußerlich als solches nicht unmittelbar sich kund giebt; es wird schwer, diese mit so regem Leben zusammenwirkenden Kräfte nicht für wild durcheinander gährende zu halten, sondern sie als thätige für ein Gemeinsames zu erkennen, ein Gemeinsames, das, oft nur in Ahnung auftauchend, als unerfaßbares Bild der gewöhnlichen Wahrnehmung sich wiederum entzieht. Tritt aber das Werk so entschieden als ein erst zu lösendes Räthsel dem Hörer entgegen, läßt es den, der das enthüllende Wort nicht besitzt oder nicht zu finden vermag, sich stumpf gegenüber, so scheidet es damit aus dem Kreise des Andachterweckenden, also des Kirchlichen, einen so hohen künstlerischen Werth es sonst auch haben mag. Daß aber auch tiefsinnige und dabei selbst dem Unkundigen zugänglichere geistliche Werke des großen Meisters als die kirchliche Andacht in anderem Sinne gefährdend diesem Kreise fremd bleiben müssen, haben wir nur eben erst zu zeigen versucht und lassen uns an der Hindeutung darauf genügen.

Der wichtigste Grund, der die meisten der so wunderwürdigen Werke Bachs von dem Gebiete des Kirchlichen ausschließt, bleibt aber der, daß sie ein zu treuer Spiegel ihrer Gegenwart sind; nicht in dem Sinne allein, wie wir es zuvor entwickelten, sondern auch als Abglanz einer Zeit, der das Kirchliche bereits in den Hintergrund getreten, die mit Vorliebe auf das musikalische Drama gerichtet war, dessen Formen, dessen Vorzüge sie nunmehr überall, auch auf die ihm fremdesten Gebiete zu verpflanzen strebte. Mattheson war sicherlich im Irrthume, wenn er den Satz als einen allgemein gültigen aufstellte: die Tonkunst in der Kirche müsse theatralisch seyn, weil alle Welt es sei; sie gehorche einem in den heiligen Liedern des königlichen Sängers von Juda oft eingeschärften göttlichen Gebote, wenn sie diese Richtung nehme. Allein Recht hätte er gehabt, ihn so zu fassen: die Zeit habe vorzugsweise die Richtung auf das Theatralische genommen, deshalb erscheine ihr auch Alles unter diesem Gesichtspunkte, darum vermöge selbst die Tonkunst in der Kirche nicht demselben fremd zu bleiben, und es werde leicht, die Berechtigung dafür, ja, ein dahin gerichtetes göttliches Gebot, in den heiligen Schriften zu finden. So darf es denn auch nicht Wunder nehmen, selbst den Mann, der die einseitige Geringschätzung seiner Zeit gegen den kirchlichen Gemeinegesang nicht theilte, der die in der Kunstübung der Vorzeit, die doch wohl in beschränktem Maaße nur ihm bekannt geworden, offenbarte Bedeutung der kirchlichen Typen erkannt hatte, des Kernes dieser Grundformen mächtig geworden war, während seine Zeitgenossen entweder an der Schale einer dürftigen Lehre nagten, oder diese mit Widerwillen wegwarfen — selbst diesen Mann, den schon seine amtliche Stellung an Kirche und Schule der Bühne fern hielt, während bei der Mehrheit seiner Zeit- und Kunstgenossen ihre beiden gewidmete Thätigkeit eine Annäherung beider Gebiete vermittelte, dem Einflusse jener damals so mächtigen Kunstanstalt hingegeben zu sehen. Seinen Zeitgenossen gegenüber mag er als der streng Kirch-

liche uns erscheinen, er wird es nur durch den Gegensatz, in welchem er zu ihnen steht. Sicherlich hat er das Höchste geleistet, was auf kirchlichem Gebiete damals zu erreichen war, und mit so außerordentlichem Geiste, so erstaunlicher Kunst, so innig durchdrungen von der Würde seiner Aufgaben, daß, bei seiner dadurch auf immer gesicherten hohen Bedeutung für die Kunst im Allgemeinen, ja, seiner Unerreichbarkeit, die auf eigenthümlichster, vollendetster Ausbildung der ihm verliehenen großen Gaben beruhte, die Voraussetzung leicht sich bilden durfte, er stehe auch auf dem höchsten Gipfel kirchlicher Kunst.

Er war eine ursprüngliche Natur, im tiefsten Sinne des Wortes. Kaum ist irgend ein Meister seiner Kunst des Machwerkes gleich mächtig gewesen als er, aber auch keiner hat wohl die Vorschriften der Lehre kühner und mit vollem Bewußtseyn überschritten, wo es galt den in seinem Innern webenden Tonbildern Leben und Gestalt zu verleihen. Er durfte dabei auf ein seinem Bewußtseyn ursprünglich eingepflanztes Gesetz sich keck berufen, denn bei seiner bewundernswerthen Macht über die Kunstmittel hätte Niemand wagen dürfen, ihn des Ungeschicks oder der Nachlässigkeit, geschweige der Unwissenheit zu zeihen. Als Erfinder einer neuen Form dürfen wir ihn nicht rühmen; von allen die wir bei ihm vorfinden, lassen die Keime oder Beispiele einer nahmhaften Entfaltung bei seinen Vorgängern bereits sich nachweisen. Eine jede aber deren er sich bedient, weiß er in allen Fällen ihrer Anwendung mit so eigenthümlicher Vollendung auszugestalten, daß das Einzelgebilde das unter seinen Händen hervorgeht uns auch als Einziges seiner Art, die Form in der es geworden als ursprüngliche, ihm ausschließend eignende erscheinen muß. Mit gleichem Rechte also läßt sich von ihm behaupten, er ruhe auf seiner Vorzeit, und er habe einzig aus dem reichen Borne seines Innern geschöpft. Gelernt hat er ohne Zweifel von den tüchtigsten seiner eigenen Vorfahren, wie er denn als vollste Blüthe seines tonkünstlerisch so hochbegabten Stammes erscheint; gelernt von den um seine Jugendzeit hervorragenden Tonkünstlern, gelernt von den ausgezeichneten seiner Zeit- und Kunstgenossen, wie er denn Manches, wie wir sahen, in ihrer Weise geschaffen hat, um seine Kräfte zu prüfen, zu erweitern; und doch wird man nicht behaupten können, daß er ihren Spuren nachgegangen sei, um ihre Ausdrucksweise als Organ seiner Schöpfungen sich anzueignen, auf dem von ihnen betretenen Wege weiter fortzubilden. Von den älteren Gliedern seines Stammes bewahrt die oft schon in diesen Blättern erwähnte werthvolle Pölchauische Sammlung manches Schätzbare; öffentlich geworden ist davon, so viel ich weiß, nicht mehr als jene von Naue aus eigenem Besitze herausgegebenen neun Motetten von den Brüdern **Johann Christoph** und **Johann Michael Bach**, Söhnen Heinrichs Bach, Stadtmusikus zu Arnstadt; jener, der ältere, um 1643 daselbst geboren, von 1665 bis zu seinem am 31sten März 1703 erfolgten Tode Hof- und Stadtorganist zu Eisenach; dieser, an gleichem Orte 1660 zur Welt gekommen, Organist und Stadtschreiber im Schwarzburg-Sonderhauser Amte Gehren am Thüringer Walde, seit 1709 erster Schwäher unseres Meisters. Beide waren ältere Zeitgenossen desselben, mit dem jüngeren stand er in naher, verwandtschaftlicher Beziehung; die trefflichen Werke beider, die nunmehr der Öffentlichkeit übergeben sind, hat er ohne Zweifel geschätzt, über den Bau fünf-, sechs-, achtstimmiger Chöre daraus Belehrung empfangen. Aber wenn auch von ihnen durchdrungen, durch sie belehrt, für eigenes Schaffen gekräftigt, fand er doch Anderes durch seine Töne, und auf andere Weise auszusagen als sie, und ein Fortbauen auf dieselben, ein Weiterbilden in bestimmter Beziehung auf sie, nehmen wir in seinen Werken nicht wahr. Wie viel anders war es mit jenen älte-

ren Meistern beschaffen! Johann Christoph Bach zeigt in den älteren beiden Motetten aus dem Jahre 1672 die wir von ihm besitzen [Der Gerechte, ob er gleich zeitlich stirbt rc. zu 5 Stimmen; Lieber Herr Gott, wecke uns auf rc. zu 8 Stimmen in zwei gleichen Chören—] ganz den kernigen Styl der Meister des beginnenden 17ten Jahrhunderts, deren Werke wir als Nachklänge des vorangehenden 16ten bezeichnet haben. Der Schlußsatz des 5stimmigen (Der Gerechte rc.) klingt, auch in seinem Verhältnisse zu dem Vorangehenden, dem „quicunque celebrant" aus Johannes Gabrieli's köstlichem „Sancta Maria" recht deutlich an;*) das achtstimmige (Lieber Herr Gott, wecke uns auf) erinnert fast bestimmter noch an Heinrich Schützens „musicalia ad chorum sacrum", an Hammerschmidts „Fest- und Zeit-Andachten", zumal an diese letzten, ein damals neu erschienenes, mit großem Beifalle aufgenommenes, in seiner Richtung auf die ältere Form des Motettenstyls jenem früheren übereinstimmendes Werk. Das Fortbauen auf beide ist ersichtlich, aber auch das Weiterbilden in ihrem Sinne, zumal in dem letzten, meist wesentlich achtstimmigem, fugirtem Satze, der nur bei den förmlichen Schlußfällen übereinstimmende Bässe zeigt, und in sorgfältiger, kunstgerechter Ausgestaltung des Einzelnen, in dem Flusse der Stimmen, die Tonsätze jener älteren beiden Meister, wiewohl ihnen gleichgeartet, um Vieles überragt. Ähnlich verhält es sich mit dem herrlichen „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" Johann Christophs, das eine Weile für ein Werk unseres Sebastian galt; seiner werth ohne Zweifel, doch heraustretend aus seiner Art und Kunst. Dieser wahrhaft fromme, begeisterte Gesang, ein lebendiges Gespräch zweier gleichen, vierstimmigen Chöre, die zuletzt in einen einzigen zu 4 Stimmen zusammenschmelzen, über dessen innig, sehnlich bewegten drei tieferen Stimmen in der höchsten die Weise von Hans Sachsens Trostliede schwebt: „Warum betrübst du dich mein Herz" mit den Worten:

Weil du mein Gott und Vater bist
Dein Kind du wirst verlassen nicht
Du väterliches Herz rc.

—dieses wohl trefflichste Werk des Meisters zeigt unverkennbar, daß in seiner späteren Zeit die Weise Pachelbels, seit 1675 bis 1678 seines Amts- und Kunstgenossen, auf ihn eingewirkt habe, daß er dessen nachdrückliche, sinnige Betonung lebhaft bewegter, einem ernst fortschreitenden festen Gesange gegenübergestellter Stimmen sich zum Muster genommen, in gleichem Sinne Höheres zu leisten gestrebt habe. Ein Anschließen an Pachelbel in ganz ähnlichem Sinne zeigt Johann Michael in seiner 2chörigen Motette: „Nun hab' ich überwunden" (1679) die, wie die zuletzt erwähnte seines Bruders in einen nur 4stimmigen Satz übergeht mit der Weise: „Christus der ist mein Leben" als festem Gesange; so nicht minder in der 5stimmigen: „Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes, machet uns frei von allen Sünden" (1699) worin die Oberstimme uns eine weniger gebräuchliche (auch von Pachelbel behandelte) Weise des Liedes: „Wo soll ich fliehen hin" zeigt**). In seinem achtstimmigen Satze zu zwei abgestuften Chören: „Sei nun wieder zufrieden meine Seele" lehnt er sich dagegen an die Art der Behandlung deklamatorisch gehaltener Wechselchöre jenes älteren Meisters, dem er schon als 19jähriger Jüngling nachgegangen war, und noch 20 Jahre später ihm eine gleiche Liebe

*) Johannes Gabrieli, 3ter Theil S. 24 bis 28.
**) S. Theil II. S. 640 Nr. IV. in der Anmerkung.

bewahrt hatte. Doch hat er auch früheren Meistern sich angeschlossen, selbst in entlegnere Zeit noch zurückgehend als sein älterer Bruder. So Melchior Frank in der 5stimmigen Motette: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ mit dem festen Gesange: „Christus der ist mein Leben“; ein Tonsatz, worin mit Ausnahme weniger Stellen durchgängig Ton gegen Ton, Sylbe gegen Sylbe gestellt ist, in welchem sogar nicht selten diese deklamatorische Behandlung durch rhythmischen Wechsel belebt wird; in so später Zeit eine kaum sonst vorkommende Erscheinung. Der Gedanke, mit einer solchen leicht ermüdenden Behandlung eine Kirchenweise als festen Gesang zu verknüpfen, gehört aber dem späteren Meister, wie denn auch die häufigere und freiere Einführung von Mißklängen ihn als solchen, und zugleich einen im Sinne seiner Zeit weiterbildenden kund giebt. Hammerschmidts Spuren endlich sehen wir ihn folgen in der nicht minder fünfstimmigen Motette: „Herr wenn ich dich nur habe“ mit der arienhaft, zumal durch den ihr geliehenen ungeraden Takt, umgebildeten Weise des Liedes: „Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht“ rc. hier den Worten: „Jesu du edler Bräut'gam werth“ gesellt, als festem Gesange; eben so, und am erkennbarsten wohl, in der 6stimmigen Motette von drei Abschnitten: „Unser Leben ist ein Schatten“; deren erstem die Weise: „Ach was soll ich Sünder machen“ dreistimmig (für die tiefern Singstimmen) als Wechselgesang gegenübergestellt ist, so daß ihren mittleren und letzten Schlußfall der volle Chor nachhallt; ihrem zweiten: „Ich bin die Auferstehung und das Leben“ die Strophe: „Weil du vom Tod' erstanden bist, werd' ich im Grab' nicht bleiben“ aus dem Liede: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ und mit dessen Melodie, für eben jene Stimmen, und in gleichem Verhältnisse des Nachhallens, das jedoch hier nach jeder Zeile des Aufgesanges, und dann erst wieder mit dem Schlusse des Abgesanges eintritt; deren letzter endlich eingeleitet wird durch die 5stimmig gesetzte Weise des Liedes: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“.*) Beide ehrenwerthe Tonkünstler bildeten im Geiste ihrer Vorgänger fort, sie schufen im Sinne ihrer Zeitgenossen: ihr größerer Stammverwandter unternahm es, seiner Zeit, wenn auch in angeerbter Form, Neues zu verkünden, das nach Inhalt und Ausgestaltung auf keinen Vorgänger zurückzuführen ist.

Bei dieser Ursprünglichkeit seiner Natur, bei der großen Durchbildung aller seiner Werke in jeder Richtung seines Schaffens, was hat nun Bach zu weiterer Fortbildung auf seine Nachfolger übertragen? oder sollte sein Verhältniß zu diesen ein ähnliches seyn als zu seinen Vorgängern? Das Ursprüngliche ist seinem Wesen nach nicht zu übertragen, in zweiter Hand wird es zum Sonderthümlichen, zur Manier, Nachahmerei; eben so wenig ist das in seiner Art vollkommen Durchgebildete zu überbieten. In diesem Sinne hätte der große Meister keine geistige Nachkommen gehabt. Und dennoch redet man mit Recht von einer Bachschen Schule, von ihrer großen Ausdehnung, ihrem mächtigen Wirken auf die Kunstübung. Sein geistvolles, kunstreiches Spiel auf dem Clavier und der Orgel, der gründliche Unterricht, den er (neben seinen ältesten beiden Söhnen) vielen Schülern in Behandlung beider Instrumente ertheilte — Johann Caspar Vogler, Krebs, Altnikol, Kittel, Vogt, Schubert, Transchel, Goldberg, Müthel; — seine Ausübung als Vorbild, seine Lehre als Anleitung; Beides hat ihm mit Recht den Namen des Hauptes einer nach ihm geheißenen Schule des Clavier- und Orgelspiels wie des Tonsatzes erworben. Er befähigte seine Schüler, das Außerordentliche zu leisten, indem er sie der Mittel dazu mächtig werden ließ; ihm in Ausführung seiner eigenen Schöpfungen zu

*) Vergl. Th. II. Beispiel 114. 116. 118.

genügen war das Ziel, das er ihnen steckte; die strenge Forderung die er an sie, als Lehrlinge des Tonsatzes stellte, in mehrstimmigen, künstlich verwobenen Sätzen nicht nach blendender Gesammtwirkung zu trachten und dieser die folgerechte Fortführung einzelner Stimmen aufzuopfern, oder als Nothbehelf einer ausfüllenden vorübergehend sich zu bedienen, sondern die strenge Ausgestaltung alles mitwirkenden Einzelnen sich zur Pflicht zu machen, ließ gediegene Arbeit ihnen zur Gewohnheit, zum Bedürfniß werden; und wenn endlich seine kühnen Tonverknüpfungen, seine oft verwegenen Abweichungen von herkömmlicher Regel nicht unmittelbar Gegenstand seiner Belehrung gewesen seyn werden, so lagen sie doch in seinen Werken zu Tage, und wenn er Ähnliches in ihren Arbeiten nicht rügte, wo es im Sinne ihrer Aufgaben eine Rechtfertigung fand, nicht aber als unwillkührliche Vernachlässigung erschien, so konnte ihnen nicht verborgen bleiben, was auch hierin die Richtschnur seines Bildens sei, und ihnen mittelbar als solche durch ihn empfohlen werde. Er lehrte sie in seinem Sinne arbeiten, aber nicht seiner Spur als Nachtreter folgen; er machte sie frei, und ihrer eigenen Gaben vollkommen mächtig, denen er weder etwas zu leihen noch zu nehmen vermochte, und mit denen, nach eigener Lust, und der Zeitrichtung gemäß zu schalten, ihnen überlassen blieb. Was in ihren eigenen Hervorbringungen als Anklang an die Schöpfungen des Meisters etwa hervortreten mag, es ist nur ein Zeugniß ihres geistigen Zusammenhanges mit ihm, eine Bethätigung ihres Durchdrungenseyns von der Trefflichkeit jener, eine leise Färbung, welche an des Meisters Eigenthümlichkeit erinnernd, die Schule um so leichter erkennen läßt, ohne doch die Schüler zu geistigen Nachkommen desselben zu stempeln.

Nun haben wir doch gefunden, daß die Leistungen Bachs auf dem Gebiete geistlichen Kunstgesanges wesentlich gegründet seien auf seinen Vorzügen als Orgelmeister; ja, wir haben in seinen geistlichen Cantaten Formen hervortreten sehen, die dem Orgelspiele ursprünglich eignen. Von diesen Cantaten ist weder bei seinem Leben, noch geraume Zeit nach seinem Abscheiden etwas öffentlich geworden, eine unmittelbare, weiter verbreitete Einwirkung derselben also unmöglich geblieben. Sollte aber nicht ihr Zusammenhang mit der Orgelkunst des Meisters, die gegenseitige Rückwirkung beider Gebiete auf einander, ihnen mindestens einen mittelbaren Einfluß gesichert haben; sollten wir, in diesem Sinne, auf dem Felde des geistlichen Kunstgesanges nicht jenem eine geistige Nachkommenschaft zugestehen müssen?

Auch hier kann unser Zugeständniß nicht weiter gehen, als es eben erst ausgesprochen ist. Fruchtbare Keime zu Entfaltung neuer Bildungen auf den von der nächsten Folgezeit des Meisters eingeschlagenen Wegen haben die geistlichen Kunstgesänge Bachs, mittelbar und unmittelbar, wohl gepflanzt, nicht aber auf dem Gebiete, dem sie entsprossen waren. Auffallend ist es schon, daß unter der großen Anzahl seiner unmittelbaren Schüler doch drei nur genannt werden können, die auf jenem Gebiete thätig waren: seine beiden ältesten Söhne und Homilius. Auf Philipp Emanuel, den jüngeren von ihnen, kommen wir, als Sänger Gellerts, in dem folgenden Abschnitte zurück; hier ist vorläufig nur zu bemerken, daß seine, doch nur eingeschränkte Thätigkeit für den geistlichen Kunstgesang erst mit dem Jahre 1767, dem 53sten seines Lebens, beginnt, seit er als Telemanns Nachfolger das Directorium der Musik zu Hamburg antrat; denn am Hofe Friedrichs des Großen fand er dazu keine Veranlassung noch Aufmunterung, wie denn aus der Zeit seines Aufenthaltes zu Berlin und Potsdam nur zwei dahin gehörige Werke mir bekannt geworden sind: sein Magnificat (1749), mehr eine Mustersammlung mannichfaltiger Satzformen als für kirchlichen Gebrauch bestimmt, und eine Ostercantate

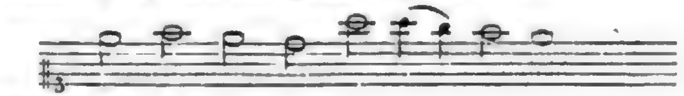
(1756) „Gott hat den Herren auferweckt", deren Gedicht von dem Hofprediger Cochius herrührt. **Wilhelm Friedemann Bach**, Sebastians ältester Sohn, hat manche Verehrer gefunden, die ihn wohl den einzig würdigen Nachfolger seines großen Vaters nennen. Forkel schreibt über ihn*), er sei in der Originalität seiner Gedanken seinem Vater am nächsten gekommen; alle seine Melodieen seien anders gewendet als die Melodieen anderer Componisten, und doch nicht nur äußerst natürlich, sondern zugleich außerordentlich fein und zierlich. Sie müßten nothwendig jeden Kenner entzücken, fein vorgetragen, wie er selber es gethan. Nur sei es Schade daß er mehr fantasirt als geschrieben, und in der Fantasie blos nach musikalischen Delicatessen gegrübelt habe. Ein sehr zweideutiges Lob! Zunächst das einer nicht auf tiefer, innerer Wurzel gegründeten Ursprünglichkeit, sondern einer solchen, die streng genommen eine bloße Verneinung ist, ein nur Andersseynwollen als künstlerische Nebengenossen; und wenn der Gelobte doch seinem Vater darin nachgegangen seyn soll, zugleich ein innerer Widerspruch, weil jede Ursprünglichkeit ausschließend! Das Lob eines Strebens sodann, das nach dem Feinen und Zierlichen vorzugsweise gerichtet, zuletzt doch nur in Sonderthümlichkeit und Manier ausartete, wie es hier beschrieben wird! Wer wollte, nach diesen Worten seines Verehrers, zu behaupten wagen, Friedemann sei seinem Vater am nächsten gekommen! Wir müssen aber voraussetzen, Forkel rede hier nur vom Clavierspiele; denn über geistliche Tonsätze Sebastian Bachs und der Seinigen pflegt er leicht hinwegzugehen, und andere Zeitgenossen haben dem ältesten Sohne des großen Meisters als Orgelspieler ein besseres Lob gezollt als er, das zu prüfen wir außer Stande sind, weil der Gepriesene mit freiem Spiele sich begnügte ohne etwas aufzuschreiben. Von seinen geistlichen Tonsätzen haben sich nur wenige erhalten, die meisten im Besitze seines Bruders Philipp Emanuel, aus dessen Nachlasse sie mit dem sogenannten Bachschen Archive in den Besitz Pölchau's, und aus diesem an die Berliner K. Bibliothek gelangt sind. Veranlassung zu Arbeiten solcher Art mangelte ihm nicht, eben so wenig als gründliche Vorbereitung für dieselben; daß ihrer nur eine so geringe Anzahl vorhanden ist, erklärt sich wohl am ersten aus seinem Lebensgange. Geboren zu Weimar **1710**, in den Wissenschaften Zögling der Thomas- und dann der Hochschule zu Leipzig, in der Tonkunst Schüler seines Vaters, der wegen seiner vorzüglichen Gaben mit besonderer Vorliebe sich mit ihm beschäftigte, zeichnete er sich bald in beiden aus, neben der Tonkunst zumal in der Mathematik. Um 1733, ein 23jähriger, wurde er als Organist an die Sophieenkirche zu Dresden berufen; seitdem aber bildete sich ein störrisches, launisches Wesen in ihm aus, sei es in Folge besonderer Lebensschicksale, sei es aus angebornem Hange zu Grübeleien, ein Wesen, an dem sein ursprünglich edler Geist zu Grunde ging, das ihn zu jeder regelmäßigen Dienstverwaltung ungeschickt, jede Forderung einer solchen ihm verhaßt machte. Vieles duldete man von ihm, um seines Vaters und seiner eigenen Trefflichkeit willen, allein ohne andern Erfolg als ihn in seiner Bitterkeit und Halsstarrigkeit zu bestärken. So war es in Dresden, so in Halle, wohin er an die Schloßkirche als Organist und Musikdirector 1746 (16te April) berufen wurde. Hier wird er, weil amtlich dazu verpflichtet, die geistlichen Cantaten gesetzt haben, die uns von ihm aufbehalten sind, eine geringe Anzahl für einen mehr als zwanzigjährigen Dienst (bis 1767), während dessen er aus Zerstreuung und Laune manche Amtsstunden versäumte, und den er nur deshalb verließ, wie man erzählt, weil er eines Sonntags in seltener guter Laune seiner Fantasieen auf der Orgel kein Ende hatte

*) S. S. 44.

finden können, und man genöthigt gewesen war ihn zu ermahnen, daß er auf die Bedingnisse des Gottesdienstes künftig mehr Rücksicht zu nehmen habe. Er führte nun ein unstetes Leben, unbekümmert um Frau und Tochter, durch Trunksucht immer tiefer sinkend, jeden Erwerb durch Unterricht in seiner Kunst, den wohlwollende Freunde ihm eröffnen wollten, in trotzigem Hochmuthe ablehnend. Um 1771 war Braunschweig, 1773 Göttingen sein Aufenthalt, in den letzten Jahren seines Lebens Berlin, wo er am 1sten Juli 1784 an gänzlicher Entkräftung endete.

Was bei einem solchen Leben ein so vorzüglich begabter, mit demjenigen was Lehre und Übung dem Talente an Kräften beilegen kann, so reich ausgerüsteter Künstler auf dem Gebiete geistlichen Kunstgesanges geleistet hat, kann auf keinen andern Vorzug Anspruch machen als den der Seltsamkeit. Ließ sein inneres, ungeordnetes Schalten ihm keine Zeit zur Arbeit, fehlte es dem Eigensinnigen und Grillenhaften an Lust dazu, so raffte er allerhand gangbare musikalische Floskeln seiner Zeit, nach seiner Art sie aufputzend, für ein befremdliches Ganze zusammen; trat der seltene Fall guter Laune ein und angenehmer Anregung, so zeigte er sich erfinderisch, sinnreich in allerhand unerwarteten Verknüpfungen der Stimmen und Instrumente, ohne auf Ausführbarkeit irgend Rücksicht zu nehmen. So erscheint in seiner Cantate auf den 6ten Sonntag nach dem Dreikönigsfeste ein vierstimmiger ausdrücklich mit Tutti bezeichneter Chorsatz auf die Worte: „Die Lehrer aber werden leuchten wie des Himmels Glanz“ worin der Oberstimme fortwährend das hohe h, selbst d zugemuthet wird, dem Tenor a und h, und so verhältnißmäßig der Grundstimme; bei seinen Sonderbarkeiten läßt sich schon voraussetzen, daß diese hohe Stimmlage uns den hellen Glanz des Lichtes habe versinnlichen sollen, von welchem sein Text redet; wie Ähnliches denn unverkennbar seine Absicht ist in seinen Betonungen der Worte: „Lasset uns ablegen die Werke der F i n s t e r n i ß und anlegen die Waffen des L i c h t s“ (Römer XIII, 12) in der Cantate für den ersten Adventsonntag, und jener andern in der Cantate für das Fest Johannis des Täufers: „Alle Thale sollen e r h ö h e t und alle Hügel sollen g e n i e d r i g e t werden, (Jesaias XL, 4), wo hoch und tief in grellem Abstande gegenübergestellt sind, einmal die Helle und das Dunkel, ein anderesmal das räumlich Hohe und Tiefe vertretend; in der A r t manches von seinem Vater Unternommenen, aber nicht in dessen G e i s t e. Einige seiner Cantaten beruhen fast ganz auf Einzelgesang; so die dem Himmelfahrtsfeste bestimmte: „Wo geht die Lebensreise hin, zum Himmel oder zu der Höllen?“ in der allein der vierstimmige Schlußchoral „Herr Jesu zieh uns für und für“ auf die Weise: „Ermuntre dich mein schwacher Geist“ an die Kirche erinnert; ein Choralsatz, der unverändert in vielen seiner Cantaten erscheint, und wenn nicht seine geringe Werthschätzung des Chorals, doch seine Unlust an den Tag legt, sich mit ihm zu beschäftigen, während sein Vater mit ganzer Seele an demselben hing. In anderen seiner Behandlungen geistlicher Melodieen zeigt sich wohl hin und wieder ein Anklang an die Art seines Vaters, doch nur schwach; in vielen theilt er den Fehler der Mehrzahl unter seinen Zeitgenossen, die Singweise zu unbequemer Tonhöhe hinaufzuschrauben*). Nirgends, wir dürfen es behaupten, zeigt sich ein warmes Gefühl in Auffassung seiner Aufgabe; das „Grübeln nach musikalischen Delicatessen“ wie Forkel es ganz richtig nennt, überwiegt jede andere

*) So die Melodie: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ ꝛc.



Rücksicht; seine kleinlichen Seltsamkeiten verlassen ihn auch da nicht, wo wir glauben sollten, daß sie vor Worten verschwinden müßten, wie: „Heilig ist Gott der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehren voll!" Wir thun ihm nicht Unrecht, wenn wir behaupten: seine geistlichen Kunstgesänge seien nur als einseitig krankhafte Ausbildungen einzelner Sonderthümlichkeiten seines großen Vaters merkwürdig, ein geistiger Nachkomme desselben in ächtem Sinne dürfe er nicht genannt werden.

Eben dieses letzte müssen wir auch von Homilius behaupten, obgleich in ihm ein allgemein verehrter, fleißiger, ehrenhafter Tonkünstler uns gegenübersteht. **Gottfried August Homilius** war am 2ten Februar 1714 zu Rosenthal an der böhmischen Grenze geboren. Wer seine Ältern gewesen, welche ihre Lebensverhältnisse, wann er Bachs Unterricht genossen habe, finden wir nicht aufgezeichnet. Um 1742 aber, acht Jahre vor seines Meisters Tode, waren seine Lehrjahre beendet, denn damals berief man ihn, den 28jährigen, als Organisten an die Frauenkirche zu Dresden; später wurde ihm auch das Cantorat an der Kreuzschule, und 1755 das Direktorium der Musik an den dortigen drei Hauptkirchen zu Theil. Er endete sein thätiges Leben am ersten Juni 1785 in einem Alter von 71 Jahren und 4 Monaten, weniger einem Tage. Auf diese Nachrichten, die wir Gerber zu verdanken haben, beschränkt sich Alles, was von den äußeren Verhältnissen seines Lebens bekannt geworden ist. Gerber glaubt behaupten zu dürfen, Homilius sei „ohne Widerrede unser größester Kirchencomponist"; doch kann das Wort dieses wackeren Mannes mich nicht abhalten, gegen seinen Ausspruch Widerrede zu erheben. Reinheit des Satzes, Sorgfalt in der Ausarbeitung, richtige Deklamation, ein Hauch der Frömmigkeit und des Wohlwollens der allerdings über die Mehrzahl der Werke dieses Meisters verbreitet ist, machen noch nicht den großen, geschweige den größesten Kirchencomponisten. Gewiß wird man sich an Homilius, dem Menschen, erbauen können, wie seine ganze Eigenthümlichkeit aus seinen Tonwerken hervorleuchtet; doch zweifle ich, ob man mit ihm und durch ihn in Gerbers Sinne erbaut werden könne. Lesen wir, was dieser mit besonderer Wärme über ihn äußert, was wir hier nicht wiederholen, so werden wir nicht zweifeln können, die große Verehrung, die er ihm widme, beruhe auf einem rein persönlichen Hingezogenseyn zu ihm, das wesentlichen Einfluß auf sein Urtheil geübt habe, das also in keiner Art das unsrige zu leiten geeignet sei.

Doch, es gilt hier nicht die vollständige Darlegung der Eigenthümlichkeit des achtbaren Homilius, sondern nur die Beantwortung der Frage, ob er in ächtem Sinne ein geistiger Nachkomme Sebastian Bachs auf dem Gebiete des geistlichen Kunstgesanges genannt werden dürfe? und diese Frage ist unbedingt zu verneinen. Eine gedrängte Übersicht der mir bekannt gewordenen Werke des Meisters wird diesen Ausspruch rechtfertigen. Zunächst lagen mir zwei handschriftliche Passionsmusiken, und eine gedruckte von ihm vor. Unter jenen trägt eine noch die ältere Form, welche den Bericht des Evangelisten zu Grunde legt, die in ihm vorkommenden Reden der Theilnehmer an dem heiligen Ereignisse persönlich hervorhebt, sie seien nun Einzelner oder einer Mehrheit, das Ganze aber mit frommen Betrachtungen und Kirchenliedern durchwebt. Sie schließt sich an das Evangelium des Marcus, von dem ersten Verse des 14ten Capitels „und nach zween Tagen war Ostern" bis hin zu dem letzten des folgenden 15ten, der Erzählung von Christi Begräbnisse. Die zwei Abtheilungen welche sie enthält, werden durch das eine und das andere beider Capitel umgrenzt. Das Ganze beginnt mit der ersten Strophe des Liedes: „So gehst du nun mein Jesu hin den Tod für mich zu leiden" dessen Melodie als fester Gesang in der höchsten Stimme erscheint, gegen welche die anderen sich schmucklos

fortbewegen zu einer figurirten Instrumentalbegleitung; der Schlußchor ist rein arienhaft gehalten. Die Melodieen der eingewobenen Kirchenlieder erscheinen in 4stimmigem ganz einfachem Satze, meist Sylbe gegen Sylbe, Ton gegen Ton gestellt; die Arien mit ihren erbaulichen Betrachtungen zeigen durchweg neu-italienischen Styl. Die Reden Christi sind zum Theil durch arienhafte Behandlung, nirgend durch Begleitung ausgezeichnet; die Chöre der sogenannten Turbae nicht rasch eingreifend und gedrängt, sondern in mäßiger Breite und Ausdruck gehalten. Es bedarf kaum des Zusatzes, daß in diesem Werke nicht die mindeste geistige Beziehung zu den ähnlichen Bachs zu finden ist; die Bachsche Schule findet sich vielmehr völlig durch den Styl der Oper jener Tage überwältigt.

Die zweite dieser handschriftlichen Passionsmusiken beruht auf freier Dichtung; diese giebt uns nur Betrachtungen über das Leiden des Erlösers, durch welche in den Recitativen, unter denen hin und wieder ein begleitetes erscheint, ein schwacher geschichtlicher Faden sich hinzieht. Der Einzelgesang, in Form der Arien in Hasse's Opern, herrscht durchaus vor; der Chöre sind wenige und völlig gleichgestaltete. So folgt dem beginnenden: „Wir gingen alle in die Irre wie Schafe" eine Fuge nach einem deklamatorisch-homophonen Anfange: so dem in der Mitte erscheinenden, durch den Satz über die Worte: „Die ihr den Herren fürchtet, hasset das Arge" ꝛc. in gleicher Art eingeleiteten, eine Fuge über den Spruch: „Der Herr bewahrt die Seelen seiner Heiligen, von der Gottlosen Hand wird er sie erretten". Den Beschluß des Ganzen macht ein Choral: es sind zwei Sätze zur Auswahl an das Ende gestellt, der eine über die Weise: „Jesu der du meine Seele" ꝛc., der zweite über die des Psalmliedes: „Wie nach einer Wasserquelle". Die dritte der Homiliusschen Passionen ist im Jahre 1775, von Hiller herausgegeben, zu Leipzig bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn erschienen, zum Besten der neuen Armenschule zu Friedrichstadt bei Dresden. Die weniger als mittelmäßige freie Dichtung von Buschmann ergeht sich in der damals allgemein beliebten Form frommer, an wichtige Einzelheiten der Leidensgeschichte geknüpfter Betrachtungen: an das Gebet auf dem Ölberge, Petrus' Reue u. s. w. Doch hat der Poet hier einigemale die Gelegenheit wahrgenommen, Mithandelnde uns persönlich entgegenzubringen. So den Erlöser selber, wie er auf dem Ölberge betet:

Ich bete, zürne nicht, ich bin der Mann voll Schmerzen,
Ich bete, sei von mir nicht fern;
Mein Vater, dein Gesetz hab' ich in meinem Herzen,
Mein Vater, deinen Willen thu' ich gern.

So legt er ihm später am Kreuze die Worte des Jesaias in den Mund: „Mir hast du Arbeit gemacht mit deinen Sünden und Mühe gemacht mit deinen Missethaten" ꝛc., denen, nach kurzer Unterbrechung durch eine betrachtende Rede, der folgende Spruch aus gleicher Quelle sich anschließt: „Ich, ich tilge deine Übertretung um meinetwillen, und gedenke deiner Sünde nicht" (Jesaias XLIII, 24. 25). So erscheint der reuige Petrus, klagend:

Nun wird mich, Gott, dein Donner fassen,
Verleugnet hab' ich dich ꝛc.

und an sein Gebet um Entsündigung schließt sich der Chor der Gläubigen, flehend im Wechselgesange mit ihm:

Wir fallen Jesu vor dir nieder,
Was haben wir gethan!
Erheb' uns aus dem Staube wieder,
Nimm dich der Sünder an!

Dadurch hat diese Passion, der zuletzt besprochenen gegenüber, etwas größere Mannichfaltigkeit gewonnen, und auch dem Tonsetzer dazu Gelegenheit gegeben. Allein diese Soliloquia (wie wir sie mit des Meisters nächster Vorzeit nennen würden) sind nicht das Gelungenste seiner Arbeit; das Gebet auf dem Ölberge ist eine Art Pastorale, vielleicht in Erinnerung an das Gleichniß vom guten Hirten; die Worte des Herrn am Kreuze sind in ihrer ersten Hälfte fast wie empfindsames Flehen um Mitleid aufgefaßt, ein weichlicher Ausdruck, der durch das den Gesang begleitende und ihn nachtönende Fagott noch erhöht wird; in ihrer zweiten Hälfte erscheinen sie zwar kräftiger betont und begleitet, durch bewegte im Einklange und in Octaven von den Bogeninstrumenten vorgetragene Figuren, sie bleiben aber dennoch einförmig durch öftere Widerholung gleicher, nur versetzter Gesangswendungen. Von den Arien ist eben nichts anderes zu sagen, als daß sie ohne Ausnahme die Form der in den Opern jener Zeit vorkommenden zeigen, auch erscheinen bereits die damals so beliebten Trommelbässe in der Begleitung. Auch in den Chören wiederholen sich die Formen, denen wir in der zuletzt betrachteten Passionsmusik begegneten. Das Ganze beginnt mit der ersten Strophe des P. Gerhardschen Liedes: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", auf die 4stimmig gesetzte Weise des Psalmliedes „An Wasserflüssen Babylon". Diese, wie die anderen zwischen die Arien und Chöre eingewobenen Kirchenmelodieen sind einfach, würdig, hier zum Theil mit bewegteren Bässen und Mittelstimmen gesetzt als sonst; die beiden phrygischen, die hier vorkommen: „Aus tiefer Noth rc. (S. 92) Christus der uns selig macht" (S. 127) auch tongemäß. Denn begleitet auch der Meister den Schlußton dieser letzten in der Grundstimme mit seiner Unterquinte, so hat er in dieser unregelmäßigen Entfaltung der phrygischen Schlußformel, und eben bei dieser Melodie, das Beispiel vieler älteren, bewährten Tonsetzer für sich. Die Chöre, sofern sie freier Dichtung sich anschließen, sind deklamatorisch oder arienhaft gehalten; sofern sie auf Schriftworten beruhen, bringen sie nach einem frei, meist deklamatorisch behandelten Eingange uns eine Fuge entgegen, mit Ausnahme des ersten auf die Worte: „Siehe das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt". Chöre dieser Art hat nur der erste Theil des Ganzen, eben wieder ihrer zwei, gleich der zuvor beschriebenen Passion: „Daran ist erschienen die Liebe Gottes gegen uns, daß Gott seinen eingebornen Sohn gesandt hat in die Welt" mit der Fuge: „daß wir durch ihn leben sollen", und den am Ende des ersten Theiles stehenden „Israel hoffe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die Gnade, und viel Erlösung bei ihm" mit der Fuge: „Er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden." Den Schluß des Ganzen bildet ein arienhafter Chor, mit einem Einzelgesange für die Tenorstimme als zweitem Theile. Alles dieses ist rein im Satze, angenehm, angemessen in der Melodie, untadelig in der Deklamation; der fromme Sinn des Tonmeisters ist unverkennbar; nirgend aber ein großartiges Tonbild, das sein überlegener Geist der schwachen Dichtung abzugewinnen gewußt hätte, nirgend jenes Gepräge der Eigenthümlichkeit, wodurch jeder Satz zu einem wahrhaften Einzelgebilde gestempelt wird, also auch nicht Bachscher Geist, der eben darin vor Allem sich offenbart. Mit wenigen Worten nur gedenken wir noch der anderen kirchlichen Cantaten unseres Homilius. Nur eine davon, so viel ich weiß, ist gedruckt, eine Weihnachtsmusik, unter

der Aufschrift: „Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu"*); sie beruht lediglich auf arienhaften Chören und Einzelgesängen, zwischen denen nur die Verkündigung des Engels an die Hirten auf dem Felde als Schriftwort hervortritt, als Baßarie mit Trompeten und Pauken gefaßt. Viel Anderes ist auch von den übrigen nicht zu sagen. In ihren Texten ganz nach herkömmlichem Zuschnitte eingerichtet, geben sie Schriftsprüche, Betrachtungen darüber, Choräle, die öfters auch ganz fehlen. Arien opernhaften Styles, häufig mit einer Begleitung von Trommelbässen, bilden ihren Hauptbestandtheil, eingeleitet durch trockne oder begleitete, hin und wieder (wie bei Stölzel) auch vierstimmige Recitative. Fugirte Sätze, wo sie erscheinen, zeigen auffallende Familienähnlichkeit mit denen der Passionsmusiken. Es sind meistens nun verlebte Modeformen fremden Gebietes, in denen der Meister sich bewegt, und die durch ihn nicht höhere Bedeutung gewonnen haben; was er in ihnen gebildet, kann seiner großen Breite und Ausdehnung wegen um so minder uns noch ansprechen. Am meisten heimisch werden wir uns fühlen in seinen Motetten für reinen Gesang, die er wohl für die Singübungen der Kreuzschüler und nicht unmittelbar für kirchlichen Gebrauch bestimmte. Hiller hat in den 5 Theilen seiner Sammlung vierstimmiger Motetten und Arien (Leipzig 1776, 1777, 1779, 1780, 1784) deren sechs öffentlich gemacht**); andere, unter ihnen zwei- und dreichörige, sind abschriftlich vorhanden. Allein des schönen Flusses der Stimmen, der reinlichen Arbeit und mancher anderen Vorzüge ungeachtet, kann uns doch von Bachschem Geiste aus ihnen nichts anwehen. Hier, wie in allen Werken des Meisters, finden wir eine ganz andere Geistesrichtung; nicht der alte Leipziger Cantor ist ihm Vorbild gewesen, sondern Hasse und Graun waren seine Muster, am meisten wohl der Letztgenannte, zu dem seine eigene Sinnesart ihn am meisten hingezogen zu haben scheint. Ein ehrenwerther Zögling Sebastians war Homilius, aber nicht sein geistiger Nachkomme!

Auf einsame Höhe erscheint jener große Meister durch uns gestellt innerhalb des Gebietes, wo er kraft amtlicher Pflicht und inneren Dranges wirkte und schuf; nur als Organist und Clavierspieler, als Tonsetzer für beide Instrumente, einer geistigen Nachkommenschaft sich erfreuend. Dennoch fanden wir mit Recht in ihm eine hohe Blüthe der Vereinigung des kirchlichen Kunst- und Gemeinegesanges, und durften ihm nachrühmen, daß er manches in seiner Vorzeit als einzelne Andeutung Dastehende in den Kreis einer reichen, durch ihn geförderten Kunstblüthe hineingezogen habe, daß er, das Verschiedenartigste zusammenfassend, die eigenthümlichste Entfaltung aller Keime der Vorzeit uns entgegenbringe. Über das lebendige Verhältniß seiner kirchlichen Kunst zu dem Chorale dürfen wir nichts hinzufügen; hierin, so hoffen wir, ist unser Ausspruch durch die vorangegangenen Blätter ausreichend gerechtfertigt. Allein auch in allem Übrigen. Seine kühnen Verknüpfungen des scheinbar

*) Frankfurt an der Oder, bei Carl Gottlieb Straus, 1777.

**) I. S. 9. Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen ꝛc. (mit dem Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" in der Oberstimme).
II. „ 22. Unser Vater in dem Himmel.
III. „ 8. Siehe, des Herrn Angesicht siehet auf die so ihn fürchten ꝛc. (mit der Weise des Liedes: „Warum betrübst du dich mein Herz" in der Tenorstimme).
„ „ 32. Sieh' o Mensch auf Gottes Güte ꝛc., 4stimmige Chorarie.
IV. „ 9. Siehe das ist Gottes Lamm ꝛc. mit einem 2ten Chore, der den 4stimmigen Choral führt: Christe du Lamm Gottes ꝛc.
V. „ 3. Der Herr ist mein Hirte (Ps. 23.).

Widerstrebenden zeigen uns die Kunst der Componisten in älterem Sinne auf zuvor nie geahnter Höhe, denn alles durch ihn Verknüpfte erscheint zugleich auf das Eigenthümlichste, bis in das Einzelnste ausgestaltet; die Kunst harmonischer Entfaltung lebt in ihm auch da fort, wo sie seinen Mitlebenden schon verloren gegangen ist, in den kirchlichen Tonarten der Vorzeit; in die Form des Motetts gestalten sich seine tiefsinnigsten Schöpfungen; die des Concerts tragen die meisten seiner kirchlichen Tonsätze, die er selber auch zumeist mit diesem Namen bezeichnet; in einer Reihe von Behandlungen derselben Kirchenweise zeigt er nicht, wie viele seiner auch berühmten Vorgänger, nur ein glänzendes, aber endlich doch leeres Spiel mit allerhand Formen, sondern eine jede derselben erscheint als eine neue aus der Tiefe geschöpfte Offenbarung des Geistes seiner Melodie; selbst auf dem Gebiete der geistlichen Arie hat er als Erfinder, als Sänger, wie wir es lieber nennen, sich versucht, das Erfundene auf die eigenthümlichste Weise harmonisch entfaltend. Ist er endlich auch der Schaubühne fremd geblieben, so legen doch zumal seine Passionen eine Anschaulichkeit, Gegenwart, Kraft der Darstellung an den Tag, in der ihm keiner von seinen für das Singspiel arbeitenden Zeitgenossen irgend gleichkommt. Neben diesem hohen, gerechten Preise durften wir aber, eben so mit Recht, behaupten: daß die in seinen kirchlichen Gesangswerken sich darstellende Entfaltung älterer Keime nicht immer eine höhere, geschweige eine höchste genannt werden dürfe, daß auch seinen geistlichen Schöpfungen das ächt kirchliche Gepräge nicht mehr eigne. Auch hierüber ist nichts zu wiederholen; Alles hieher Gehörige ist genügend zuvor besprochen.

Rügen wir damit einen Mangel, ein Gebrechen? Wo wir zu prüfen haben, was der Kirche Noth thue, allerdings; wo wir nur ihn, den Künstler, als Sohn seiner Zeit, in der Ganzheit und Tüchtigkeit seines Strebens betrachten, wird auch das von jenem Gesichtspunkte aus mangelhaft Erscheinende zu einem eigenthümlichen Zuge seiner hohen, ehrwürdigen Gestalt, zu einem innerlich Nothwendigen, dem gegenüber eine Rüge eben so engherzig als vergebens seyn würde. Was wäre hier zu ergänzen, was zu entfernen? was dem eigenthümlich, vollständig Ausgebildeten beizufügen? wie, gleich einem zufälligen Flecken, das zu entfernen, was mit dem gesammten Wesen des Meisters nothwendig zusammenhängt? Wer lächelt nicht jetzt über die seltsamen Flittern, die Hiller in aller Treuherzigkeit den edelsten Werken Händels aufgeheftet hat, und um die man nicht zu wissen braucht, um sie als solche zu erkennen, da sie uns um ein halbes Jahrhundert dem alten Meister fern stellen; wer dürfte nun erst mit Sebastian ein Gleiches wagen, oder sich vermessen, gleich einem leichten Schaum das von ihm abschöpfen zu wollen, was, wenn auch anscheinend nur modische Zierlichkeit, durch viele Fäden in das Innerste des Werkes sich verwebt, mit dem es uns begegnet? Da allein mag ein Ausscheiden erlaubt seyn, wo um den inneren Kern eines Werkes, wie seine zweichörige Passion, ein damit nicht wesentlich verknüpfter, auch in sich nicht nothwendig zusammenhängender Theil sich reiht, ein nur äußerlich damit verbundener, wie jene erbaulichen Erwägungen und Betrachtungen; hier mag man entfernen, was nur an Nebendinge sich hängt, um für das Übrige Raum zu gewinnen, und so das Verständniß des Ganzen zu fördern; man tastet damit auch nur die Auswüchse des Poeten an, ohne an das Bild, das der Meister, wahrlich der größere Dichter, schuf, eine verwegene Hand zu legen.

Die gesunde, in sich vollendete, frische Ausbildung ihrer außerordentlichen Gaben, die wir an beiden Meistern, Bach wie Händel, bewundern, rechtfertigt es genügend, wenn ihre Namen da das Losungswort sind, wo es um geistliche Tonkunst gilt bei den auf ihrem Gebiete schaffenden Künstlern

unserer Tage. Mit wunderwürdiger, geheimnißvoller Kunst, mit heiligem Ernst hat der Eine seine seltenen Gaben sein Leben lang der Kirche geweiht; der Andere hat ein Werk geschaffen, das, wenn auch in seiner Ganzheit keinen Raum in ihr findend, doch selber einen heiligen Tempel darstellt. Allein man vergesse dabei nicht, daß auch der Begabteste der Einwirkung seiner in ganz anderer Richtung strebenden Zeit, ja ihren Zufälligkeiten, sich nicht entziehen kann, und daß er deshalb, wenn auch in sich ein erhabenes, vollendetes Kunstwerk, doch nicht als Muster unbedingt gelten darf; daß endlich die Entfremdung von dem vaterländischen Boden der Kirche, auch da ein Hinderniß bleibt für das lebendige Schaffen in ihrem Sinne, zu ihrer unmittelbaren Verherrlichung, wo selbst das Außerordentlichste geleistet wird.

Zweiter Abschnitt.

Der Gellertsche Sängerkreis.

Neun Jahre vor dem Hingange des großen Meisters, von dem wir eben schieden, wurde ein Mann heimisch zu Leipzig, dessen Namen wir allezeit mit Ehren unter unseren Dichtern, zumal den geistlichen, nennen werden; ein Mann der, so viel wir wissen, niemals in näherem Verhältnisse zu Bach gestanden hat, dessen Wirksamkeit auch, soweit sie hier einen Gegenstand unserer näheren Betrachtung bildet, erst sieben Jahre nach Jenes Hinscheiden begann. Ein Jahrhundert nach Rist bildet er einen Mittelpunkt, um den, nicht zu gedenken anderer achtbarer, ja hochberühmter Männer der späteren Folgezeit, vier mitlebende geistliche Sänger aus freier Wahl, mit begeisterter Liebe und Verehrung sich schaarten, nicht von dem drängenden Dichter dazu gepreßt, wie es von dem rüstigen Poeten zu Wedel an der Elbe geschahe; vier geistliche Sänger, von denen zwei unmittelbare Schüler des unsterblichen Sebastian gewesen waren, zwei seine Nachfolger im Amte zu Leipzig. Dieser Mann, der am höchsten gefeierte geistliche Dichter jener Tage, war Gellert; seine Sänger, nach der Reihefolge ihres Anschlusses an seine Dichtungen: Johann Friedrich Doles, Schüler und später Amtsnachfolger Sebastians; Carl Philipp Emanuel Bach, dessen zweiter Sohn und sein Lehrling; Johann Joachim Quanz, den Jahren nach der Älteste dieses Sängerkreises, der Bachschen Schule ganz fremd, eben wie der Jüngste desselben, Johann Adam Hiller, der nach Doles' Rücktritt von seinem Amte an dessen Stelle trat, und dadurch eben da waltete, wo zuvor der Meister jener Schule thätig gewesen war.

Es ist das letzte Beispiel eines um einen verehrten geistlichen Dichter gesammelten Sängerkreises, das die späteren Zeiten des evangelischen Kirchengesanges in diesen Männern uns gewähren. Darum finden wir uns aufgefordert, diesem Kreise näher zu treten, ehe wir unsere Darstellung beschließen, deren Grenze wir mit dieser Betrachtung erreichen.

Christian Fürchtegott Gellert wurde am 4ten Juli 1715 Nachmittags um halb zwei Uhr zu Haynichen geboren, der dritte Sohn des dortigen hochgeachteten zweiten Predigers

M. Christian Gellert, der später als Oberprediger daselbst in dem hohen Alter von 75 Jahren (1746) aus dem Leben schied. Seine fromme Mutter, eine geborne Schütz, erreichte selbst das 80ste Lebensjahr, und erlebte noch den späteren Ruhm dieses ihres Sohnes, dessen kindliche Treue ihr die Einnahme zuwandte, welche Freunde und Verehrer ihm selber zu Verbesserung seiner äußeren Lage zugedacht hatten*). Seinen ersten Unterricht empfing er auf der Schule seines Geburtsortes, und damals schon zeigte sich bei dem Dreizehnjährigen die Anlage zum Dichter, die spätere Jahre in ihm reiften. Das baufällige Pfarrhaus, das sein Vater bewohnte, wurde durch 15 Stützen vor dem Einsturze gesichert, und eben so groß war die Anzahl der Kinder und Kindeskinder des Alten, dessen Geburtstag sein dritter Sohn durch ein Gedicht zu feiern dachte. In diesem ließ er nun jene Stützen in anderem Sinne auftreten und dem Vater Glück wünschen; ein Gedanke, der so vielen Anklang fand, daß jene Verse in dem Gedächtnisse mehrerer Mitlebenden noch lange sich erhielten, nachdem sie von dem gegen seine Hervorbringungen strengen Dichter in folgenden Jahren bereits den Flammen übergeben waren. Im Jahre 1729 bezog dieser die Fürstenschule in Meißen, und nach einem 5jährigen Aufenthalte daselbst, so wie einem kurzen Verweilen in seiner Vaterstadt, 1734 die Hochschule zu Leipzig. Dort widmete er sich 4 Jahre lang der Vorbereitung auf den geistlichen Stand, und obgleich er einigemale mit Glück und Beifall gepredigt hatte, hinderte ihn doch angeborene Schüchternheit, die zu überwinden ihm schwer fiel, und Mangel des Gedächtnisses, jene Laufbahn zu ergreifen, für die er sonst vorzüglich ausgerüstet war, namentlich auch für den Beruf des Seelsorgers. Diesen bewährte nicht allein in späteren Jahren sein großer sittlicher Einfluß auf die studirende Jugend zu Leipzig, sondern auch die von ihm in der früheren Zeit seines zweiten dortigen Aufenthalts mit aufopfernder Liebe bewirkte Bekehrung eines durch Ausschweifungen in hartes, tödliches Siechthum Gefallenen, dem er, der selber damals schon Kränkelnde, die treueste Pflege leistete, ihm mit herzlichstem Zuspruche entgegenkam, ihn dadurch von den rohen Ausbrüchen seiner Ungeduld und Verzweiflung heilte und beide in Ergebung und Frieden wandelte, so daß der Unheilbare zuletzt gefaßt und fromm dahinschied.

Ein Jahr nach Gellerts Rückkehr von der Leipziger Hochschule, 1739, wurde er auf Empfehlung des D. Valentin Löscher zum Erzieher zweier jungen Herrn von Lüttichau unweit Dresden berufen; mit diesen und dem Sohne seiner Schwester, den er auf den Besuch jener gelehrten Anstalt vorbereitet hatte, bezog er dieselbe 1741 zum zweiten Male, um dort nun für immer heimisch zu bleiben. Er wählte mit Überzeugung, als den für ihn passendsten Beruf, die Thätigkeit des academischen Lehrers, gewann die Berechtigung als solcher aufzutreten 1744 durch eine Abhandlung über die Fabel und die Dichter, die auf deren Gebiete sich ausgezeichnet, und begann seine schriftstellerische Thätigkeit durch Theilnahme an den durch Johann Joachim Schwabe, einen Anhänger Gottscheds, gegründeten „Belustigungen des Verstandes und Witzes", in denen einige seiner Fabeln und Erzählungen so wie seine beiden Schäferspiele zuerst erschienen; sodann durch Anschluß an die Verfasser der sogenannten Bremer Beiträge, in welchen zwei seiner Lustspiele, die Betschwester und das Loos in der Lotterie, zuerst öffentlich gemacht wurden.

Der erste Theil des Werkes, wodurch zuerst sein Ruhm dauernd gegründet wurde, seiner Fabeln und Erzählungen, erschien im Jahre 1745; im folgenden, 1746, seine „schwedische Gräfin";

*) Sie starb im Jahre 1759, zehn Jahre vor ihrem Sohne.

dann, wieder ein Jahr später, 1747, eine vollständige Sammlung seiner Lust- und Schäferspiele, unter denen auch ein Singspiel, „das Orakel", sich befindet. Wir dürfen dieser seiner Schriften nur flüchtig gedenken, eben wie seiner später herausgegebenen Abhandlung „von dem guten Geschmacke in Briefen, mit angehängten Beispielen" und des 1748 erschienenen zweiten Theiles seiner „Fabeln und Erzählungen;" sie liegen nicht auf dem Wege den wir hier betreten, und ihre Anführung soll nur dazu dienen einen allgemeinen Überblick der Betriebsamkeit des vorzüglichen Mannes zu gewähren, der uns beschäftigt. Eine so anhaltende durch eine Reihe von Jahren fortgesetzte Thätigkeit wirkte zu der Ausbildung eines Übels mit, dessen Keime schon in früheren Jahren sich gezeigt hatten, und nun mit bedenklicher Schnelle sich entwickelten: einer drückenden Hypochondrie, welche am Tage den Geist lähmend, die theils schlaflosen, theils von ängstlichen, schweren Träumen heimgesuchten Nächte des Leidenden zu unerträglicher Pein werden ließ. Sein frommer Sinn suchte während dieser Leiden jede Ungeduld zu zähmen, jeden freieren Augenblick als eine werthe Gabe mit Dank gegen Gott fruchten zu lassen; seine christliche Liebe gedachte dabei auch anderer Leidensgefährten, sie an dem Troste Theil nehmen zu lassen, den er empfangen hatte, und so entstanden seine „Trostgründe wider ein sieches Leben" (1747) das erste einer Reihe von Werken von unmittelbar sittlicher, religiöser Richtung, unter denen wohl seine geistlichen Lieder, wobei wir allein zu verweilen haben werden, als die Blüthe erscheinen. Eine Weile wirkten (seit 1748) jene Leiden eine Unterbrechung seiner schriftstellerischen Thätigkeit, die aber auch durch den Entschluß herbeigeführt wurde, seiner academischen Thätigkeit, die er darüber zu versäumen fürchtete, seine vollen Kräfte zu widmen, mehr als er früher gethan zu haben meinte. Der Ruf seiner Gaben, seiner Leistungen, seiner Treue, erwarb ihm 1751 die außerordentliche Professur der Philosophie zu Leipzig, und nun war er mit größester Sorgfalt auf genügende Vorbereitung für seine Vorlesungen bedacht, die er, obgleich frei redend, doch zuvor vollständig ausarbeitete; er öffnete seinen Zuhörern sein Haus, bot ihnen seine Beurtheilung ihrer eigenen Ausarbeitungen an, und war unablässig bestrebt auf Frömmigkeit und streng sittliche Führung in alle Wege auf sie zu wirken. Daneben gelang ihm dann wohl auch als Erholung, als Erguß seines Innern, manche Erzählung, manches Lehr- und geistliche Gedicht, ohne daß er noch bestimmt daran dachte sie zu sammeln und öffentlich zu machen. Allein unter so vieler, angestrengter Thätigkeit wuchsen seine hypochondrischen Leiden, zumal seit dem Sommer 1752, so daß er auf den Rath seines Arztes sich genöthigt sahe, in den folgenden Jahren 1753 und 1754, zu einiger Erleichterung, doch ohne wesentliche Besserung, das Carlsbad zu gebrauchen. Die Sammlung und Herausgabe seiner Erzählungen und Lehrgedichte in dem späteren der beiden genannten Jahre können wir vielleicht als eine Frucht dieser Reise betrachten; wichtiger noch erschien ihm die seiner geistlichen Lieder, ja das feierlichste und wichtigste Geschäft seines Lebens, das er deshalb nicht übereilen, dem er die vorzüglichste Sorgfalt widmen müsse. Er unterwarf jedes einzelne derselben der strengsten Sichtung, und damit noch nicht begnügt, erwählte er seine Freunde Elias Schlegel und Heyer zu Richtern über dieselben, keines aufnehmend, als nachdem es unbedingt von ihnen gebilligt worden war. Seine heitersten Augenblicke füllte diese Arbeit aus, und wie dieselbe seine ganze Seele in Anspruch nahm, hat sie ihm sicherlich auch die trostreichsten, freudigsten gewährt. So vorbereitet erschien diese Ausgabe 1757, drei Jahre nach den Lehrgedichten und Erzählungen. Befremdend, ja kränkend, berührte ihn eine ungünstige Beurtheilung derselben in den Göttinger gelehrten Anzeigen; um so verletzender, weil jene Lieder das treueste

Bild seines Innern darstellten. Allein leicht tröstete ihn darüber die allgemeine Freude an ihnen, die warme Bewunderung die sich in Kurzem kundgab. Schon im März 1757 schreibt ihm sein Freund Rabener nach herzlichen Versicherungen seines vollen Beifalls: „Liebenswürdig sind Sie mir allezeit gewesen, aber nun sind Sie mir auch ehrwürdig. Ich nehme dieses Wort in seinem weiten und prächtigen Umfange, den es hatte, ehe man es noch an viele Thoren verschwendete, die keine Vorzüge vor dem Pöbel haben als die Kleidung. Sie dürfen keinen Augenblick zweifeln, daß Sie mit diesen Ihren frommen Gedichten erbauen werden. Die Erbauung wird doppelt seyn, da die Welt Sie bereits auf einer so vortheilhaften Seite kennt ꝛc. Ich habe Ihnen so oft gestanden, daß mir Ihr rechtschaffenes Herz noch schätzbarer ist als Ihr Witz: und hätte ich es Ihnen noch niemals gestanden, so würden Sie mir durch Ihre Lieder dieses Bekenntniß nunmehr gewiß entreißen. Unmöglich hätten Sie so gut und lehrreich schreiben können, wenn Sie nicht diese heiligen Wahrheiten aus einer innern Überzeugung geschrieben hätten.“ Auch völlig Unbekannte, selbst einer andern Kirche als der seinigen Angehörende fanden sich gerührt und erbaut von den frommen, in diesen Liedern ausgesprochenen Gesinnungen. So ein böhmischer Landgeistlicher, der nach Gellerts Liede „vom thätigen Glauben“ zu zweifeln begann, ob er wohl Lutheraner sei? und sich gedrungen fühlte, ihn schriftlich anzugehen, um ihn zu ermahnen, daß er, der von Gott schon so Erleuchtete, auf diesem Wege vorwärts bringen, der Irrlehre des die guten Werke verachtenden Luther entsagen und zu der allein seeligmachenden Lehre der römischen Kirche sich wenden möge; wo ihn dann der fromme Dichter mit aller Sanftmuth über den Inhalt seines Glaubens nach Luthers schriftgemäßer Lehre zurechtwies, und ihm zeigte, einen wie hohen Werth ein Werk, in Gott gethan, für diesen gehabt, und daß er der gewissen Überzeugung gewesen sei, der Glaube, wenn ein lebendiger, wirke Gutes ohne Unterlaß. „Selbst aus einem großen und mächtigen Hause in Mailand (schreibt Cramer, Gellerts Freund, in dem von ihm verfaßten Berichte über dessen Leben) erhielt er durch einen Geistlichen, der von Vorurtheilen freier war als der böhmische, sehr rührende Versicherungen von der Erbauung, die seine Lieder daselbst stifteten, und von dem dankbaren Wohlwollen, das man ihm für alle seine Schriften, vornehmlich aber auch für seine geistlichen Lieder gewidmet habe“. Allein es blieb nicht bei solchen Anerkenntnissen Einzelner allein. Die Kirchen beider evangelischen Glaubensbekenntnisse nahmen sie in ihren geistlichen Liederschatz auf; sie gingen über in die damals neu zusammengestellten Liedersammlungen für den öffentlichen Gottesdienst zu Celle, Hannover, Kopenhagen; die reformirten Gemeinen Leipzigs und Bremens führten sie bei dem ihrigen ein, und in kurzer Frist hatten sie in vielen deutsch-evangelischen Kirchen Eingang gefunden.

Hier, dürfte es nun scheinen, möchte der Ort seyn, diesen Bericht über des Dichters Lebensumstände zu schließen, und uns sofort zu seinen Sängern zu wenden. Stellen aber in der That jene Lieder das treueste Bild seines innern Lebens dar, so wird man gern auch einem gedrängten Berichte über die Begegnisse seines äußeren, und über seine Persönlichkeit hier noch eine Stelle gönnen, um so ein vollständiges Bild des werthen Mannes mit hinüberzunehmen in die folgende Darstellung.

Die letzten elf Jahre seines Lebens brachten dem edlen Dichter manches Leiden, theils durch sein wachsendes Siechthum, theils durch die Drangsale des 7jährigen Krieges von denen sein Vaterland Sachsen in dieser Zeit zu leiden hatte. Jenem begegnete er mit dem ernstlichen Bemühen, daß es die Kräfte seines Geistes nicht überwältige, damit ihm die Fähigkeit erhalten bleibe, seinem Berufe

in dessen voller Ausdehnung zu genügen. Er hielt sich in Allem mäßig, ja, mit schwerer Selbstüberwindung selbst in seinen Studien, als er inne wurde, daß deren Verlängerung bis gegen Mitternacht auf seine Gesundheit nachtheilig wirke und mittelbar seine Denkkraft abstumpfe. Bei dem Kriegsgetümmel, das oft in seine unmittelbare Nähe drang, hielten ihn wiederholte Beweise von Liebe und Hochachtung aufrecht, die er von den Kriegern Friedrichs des Großen, ja von diesem selber und dessen Bruder dem Prinzen Heinrich empfing, und mannichfache, in Kriegszeiten ungewöhnliche und unerwartete Rücksichten, die man ihm, dem allverehrten Manne, angedeihen ließ wo er sich zeigte. In den letzten Jahren des Krieges, 1761, bot man ihm die durch den Tod des Dr. Müller erledigte ordentliche Professur der Philosophie an, allein aus strenger Gewissenhaftigkeit lehnte er sie ab, weil er bei fortdauernden körperlichen Leiden einer ausgedehnteren Thätigkeit nicht mehr genügen zu können besorgte. Durch Jahrgehalte und außerordentliche Geschenke suchte man ihn zu entschädigen, seine Bedenklichkeiten ehrend.

Mit dem 15ten Februar 1763 hatte der Krieg durch den Hubertsburger Frieden sein Ende erreicht; in eben diesem Jahre (5ten October) starb König Friedrich August von Polen und Churfürst von Sachsen, seinem Nachfolger Christian Friedrich, nunmehr wieder deutschem Fürsten allein, die Sorge hinterlassend, dem erschöpften Sachsenlande wieder aufzuhelfen. Während der kurzen Regierung dieses edlen Herrschers — er starb bereits am 17ten December desselben Jahres — erfreute auch Gellert sich der Beweise seiner Hochachtung und Freigebigkeit, die dessen Nachfolger Friedrich August, dem er in Leipzig mehrmals Vorlesungen über Sittenlehre hielt, ihm mit gleicher Freundlichkeit zu Theil werden ließ. In dieser Zeit war es wo ihn Göthe kennen lernte. „Die Verehrung und Liebe (sagt dieser im sechsten Buche seiner Lebensberichte) welche Gellert von allen jungen Leuten genoß, war außerordentlich. Ich hatte ihn schon besucht, und war freundlich von ihm aufgenommen worden. Nicht groß von Gestalt, zierlich, aber nicht hager, sanfte, eher traurige Augen, eine sehr schöne Stirn, eine nicht übertriebene Habichtsnase, ein feiner Mund, ein gefälliges Oval des Gesichts; alles machte seine Gegenwart angenehm und wünschenswerth. Es kostete einige Mühe zu ihm zu gelangen. Seine zwei Famuli schienen Priester die ein Heiligthum bewahren, wozu nicht jedem, noch zu jeder Zeit der Zutritt erlaubt ist; und eine solche Vorsicht war wohl nothwendig: denn er würde seinen ganzen Tag aufgeopfert haben, wenn er alle die Menschen, die sich ihm vertraulich zu nähern gedachten, hätte aufnehmen und befriedigen wollen.“ Allein dennoch gab er sich seinen Zuhörern hin so weit er es vermochte, und durch das Anerkennen dieser Hingebung, durch seine ganze, gewinnende Persönlichkeit erhielt er einen ungemeinen Einfluß auf die studirende Jugend seiner Tage. „Er hatte (sagt Göthe a. a. O. im siebenten Buche) nach seinem frommen Gemüthe eine Moral sich aufgesetzt, welche er von Zeit zu Zeit öffentlich ablas, und sich dadurch gegen das Publikum auf eine ehrenvolle Weise seiner Pflicht entledigte. Gellerts Schriften waren so lange schon das Fundament der deutschen sittlichen Cultur und Jedermann wünschte sehnlich jenes Werk gedruckt zu sehen, da dieses jedoch nur nach des guten Mannes Tode geschehen sollte, so hielt man sich sehr glücklich, es bei seinem Leben von ihm selbst vortragen zu hören; das philosophische Auditorium war in solchen Stunden gedrängt voll“ ɾc. „Seine deutliche, biegsame aber etwas hohle Sprache näherte sich in ihrem Tone einer gewissen Wehmuth, wodurch sie so rührend, eindringend und schmelzend wurde, daß man ihr nicht widerstehen konnte, und bei den ermahnenden Stellen seiner Moral haben alle seine Zuhörer oft reichliche Thränen vergos-

sen.“ Sein Freund Cramer, der uns dieses berichtet, sagt an einer andern Stelle seiner Erzählung, das Wissen um seine Leiden, und seine ernstlichen Kämpfe gegen die Verdüsterung seines Geistes habe seine Wirksamkeit auf seine Zuhörer erhöht, und fügt dann hinzu: „ohne ein Greis zu seyn — er zählte 1764 erst 49 Jahre — hatte er das Väterliche und Ehrwürdige eines Greises, dem seine jüngere Nachwelt mit Ehrfurcht und Liebe zuhört, weil selbst sein Ernst lauter Freundlichkeit und Güte ist. Die Lehre aus seinem Munde hatte die Anmuth eines stillen Sommerabends kurz vor dem Untergange der Sonne, mit deren Entfernung die von ihr verschönerte Natur nicht ihre Schönheit, aber die Lebhaftigkeit und den Glanz des Tages verliert.“ So konnte es ihm denn auch gelingen, im Jahre 1768 als die studirende Jugend zu Leipzig, mit den dortigen Stadtsoldaten überworfen, in unruhige Bewegung gerieth, deren Folge mancherlei Ausschweifungen waren, dieselbe durch herzliche und ernste Ansprache am Schlusse seiner moralischen Vorlesungen für einige Zeit zu beruhigen, wiederholte Aufwallungen aber durch eine eigene, an die besonders zusammenberufene Jugend gerichtete freie Rede endlich ganz zu beschwichtigen.

Seine letzte Arbeit war eine neue Ausgabe seiner Schriften, in seinem Todesjahre (1769) erschienen, und dem jungen Churfürsten Friedrich August zugeeignet, der sie anerkennend und liebreich aufnahm. Eine Ausgabe seiner vermischten Schriften hatte er schon 1756 veranstalten müssen, um der Unternehmung eines Buchhändlers entgegenzuwirken, der ältere, längst von ihm verworfene Erzählungen und Fabeln, trotz alles Abmahnens, mit anderen seiner Werke zusammendrucken lassen wollte. Seine Moral wurde erst nach seinem Tode, seinem Willen gemäß, durch seine Freunde Schlegel und Heyer öffentlich gemacht.

Schwermuth und Trauer, die Folgen seiner langen, körperlichen Leiden hatte er durch anhaltendes Gebet und Lesen der heiligen Schrift bewältigt, und dadurch größere Seelenruhe gewonnen; für jene Leiden selbst wollte kein Mittel als dauernd heilsam sich erweisen. Vergebens blieb der in den Jahren 1763 und 1764 nach neun Jahren wiederholte Besuch des Carlsbades; er brachte im Umgange vorzüglicher Männer, in den ungeschmückten Äußerungen, durch welche Leute niedrigen Standes die sittliche Einwirkung seiner Schriften, zumal seiner Lieder, gegen ihn bekannten, wie jene alte Magd des Carlsbader Postmeisters, ihm manche Erquickung, aber nicht Heilung des Leibes. Seine letzte Reise war nach seiner Vaterstadt Haynichen, von ihr, wie er sagte, den letzten Abschied zu nehmen. Thätig, wie immer, fühlte er doch bald eine merkliche Abnahme der Kräfte, und mit dem Beginne der rauhen Jahreszeit traten unverkennbare Anzeichen seiner nahenden Auflösung ein. Den Tod, vor dem ihm zuvor oftmals gegrauet, wünschte er nun selbst, unterwarf sich jedoch mit Geduld den Anordnungen der Ärzte, die sein Vielen so theueres Leben durch Aufwendung aller Mittel ihrer Kunst zu erhalten suchten. Der Churfürst selber sendete ihm einen seiner Leibärzte, und ließ sich täglich Bericht erstatten von seinem Befinden. Eine höhere Schickung hatte es jedoch anders beschlossen als seine Freunde es wünschten. Seine letzten Augenblicke dienten allen Gegenwärtigen zur Stärkung und Erbauung. Die Schwermuth die ihn bis dahin gequält hatte, wich einer heiteren Freudigkeit; sein demüthiges Bekenntniß seiner Gebrechen und Mängel, sein inbrünstiges Dankgebet, drang in Aller Herzen. Während der schmerzhaften Folgen einer Entzündung der Eingeweide des Unterleibes richtete er sich auf durch die Erinnerung an die so viel größeren Leiden des Erlösers; wie dürfe er klagen, der mit Sorgfalt und Liebe Gepflegte, dem verhöhnten, verspieenen Heilande gegenüber! Die Mitternacht-

stunde des 13ten December 1769 brachte ihm die längst gewünschte Erlösung in ruhigem Hinüberschlummern, nach einer Lebensdauer von nur 54 Jahren, 5 Monaten und 9 Tagen.

Der große Anklang den seine geistlichen Lieder fanden, und ihre ungemeine Wirksamkeit, beruhte ohne Zweifel darin, daß sie ein treues Bild seines Innern abspiegelten, daß man seinen reinen Willen, seine schöne Seele, mit demjenigen was er darin aussprach, in völliger Übereinstimmung wußte. Es kam aber noch hinzu, daß sie den zeitgemäßen Ton auf das Glücklichste trafen, und auch dadurch ihr schneller Eingang befördert wurde. Nach der Mitte des 18ten Jahrhunderts fanden sich die sogenannten pietistischen Wirren, die in dem vorangehenden 17ten angefacht, die Kirche lange Zeit beunruhigt hatten, allgemach geschlichtet. Man war zu der Einsicht gelangt, dasjenige, was man schmähend zuvor mit dem Namen des Pietismus bezeichnet habe, sei auf einem an sich höchst achtbaren Bestreben gegründet gewesen, dem auf eine lebendigere Forschung in der Schrift, die Beförderung eines thätigeren Christenthums, den Einklang zwischen Lehre und Leben gerichteten; ja, man konnte den Segen, dessen die Kirche dadurch theilhaft geworden war, sich nicht verhehlen. Die Auswüchse, die Übertreibungen die durch jenes Streben mehr veranlaßt, als aus ihm hervorgegangen waren, begann man von ihm zu trennen, auf sie jenen gehässigen Namen der Frömmelei übertragend und hierin mit den vormals durch ihn geschmähten Pietisten in vollkommenem Einverständnisse. Wie manche jener Ausartungen, und eben die verwerflichsten, waren aber nicht entstanden durch verkehrte Forschung in der Schrift ohne gehörige Leitung und Vorschule, durch widersinnige, der Eigensucht oder gar frevelhafter Lust und Begierde dienstbar gemachte Auslegungen; Forschungen in den dunkelsten der heiligen Bücher, dem hohen Liede, der Offenbarung, die eben durch die über sie verbreitete geheimnißvolle Dämmerung der willkührlichen Deutung um so leichter sich darboten. Aus ihnen hatte, in erster jugendlicher Begeisterung und reinem Sinne, die Mehrzahl der, dem sogenannten Pietismus angehörenden geistlichen Dichter eine Fülle an sich schriftmäßiger Bilder geschöpft, dann aber hatte beschränkte, ja wahnsinnige Schwärmerei dieselben mit ihrem giftigen Hauche befleckt. Daß man sich ihrer Dichtungen, ja jener Bücher selbst, nun mehr enthielt, um nicht denen gleich geachtet zu werden, die den schnödesten Mißbrauch mit ihnen getrieben, lag in der Natur der Sache. Dazu kam aber auch jene, von Frankreich her nach Deutschland eindringende Freigeisterei, der die sogenannten Rechtgläubigen nicht minder als die Pietisten ernstlich zu wehren sich verpflichtet hielten, um so mehr, da man sie durch den größesten Herrscher jener Zeit begünstigt glaubte. Dem Spotte über dasjenige, was in den frühesten Zeiten der Kirche, nach dem Worte des Apostels, den Juden ein Ärgerniß, den Griechen eine Thorheit gewesen, glaubte man in der Kraft des Glaubens entgegentreten zu dürfen, aber klüglich habe man dasjenige zu vermeiden, woran, wenn es gleich Nebensache sei, der Hohn mit dem Scheine einigen Rechtes haften könne, wenn auch nur als an einem Geschmacklosen; man habe dessen sich zu enthalten, das an vergangene Verirrungen erinnere, sei es an sich auch schuldlos. Die Liebe zu dem Erlöser solle deshalb nicht weniger innig seyn, wenn man ihn auch nicht ferner „den Abgrund der allervollkommensten Lust" nenne, ein „verliebtes Lustspiel der Seele", wenn man sich nicht sehne „an die Trostbrüste seiner Liebe gedrückt zu werden", oder sich rühme „von seiner Liebe trunken und voll zu seyn".*)

---

*) Vergl. die Lieder Nr. 177, 320, 459 im ersten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuchs.



Hiemit stimmt auch im Allgemeinen der Inhalt der Vorrede Gellerts zu seinen geistlichen Oden und Liedern überein. Er beginnt damit, den Dichtern einzuschärfen, daß es ihnen eine große Pflicht sei, ihre Gabe dem Dienste der Religion zu widmen, und bei der großen Gewalt des Gesanges über das menschliche Herz, eben jene Gattung der Poesie die gesungen werden könne, ihr zu heiligen. Durch die Geringschätzung dürfe Niemand sich irren lassen, womit die Welt auf geistliche Lieder herabsehe, die Vorwürfe eines kleinen, einfältigen, abergläubischen oder milzsüchtigen Geistes, mit denen sie geistliche Dichter überschütte, dürften Keinen abschrecken; wer nicht groß genug sei über diese falsche Schande sich hinwegzusetzen, sei des Glückes werth, nur den Beifall der Thoren und Leichtsinnigen zu haben. Die gute Meinung, ja die Frömmigkeit für sich genommen, thue es aber allein noch nicht ohne die Gabe, und darin habe mancher wackere Mann geirrt, dadurch sei eine Menge gezwungener, elender, frostiger Lieder zu nicht geringer Mißachtung der gesammten Gattung entstanden. Den Begabten müsse aber auch daraus ein Anreiz entstehen, für die geistliche Poesie mehr zu arbeiten, weil die Sitte, der Geschmack, die Sprache sich verändere, und dadurch manches aufhöre erlaubt, gebräuchlich, unanstößig zu seyn, was es den Vätern gewesen. Freilich sei es die Härte der alten Sprache nicht allein, die den Geschmack der Gegenwart beleidige, sondern nur die gezwungene, frostige, abentheuerliche. Die Stärke des Ausdrucks, die Größe des Gedankens, die Kürze und der Nachdruck entschädige für das Harte: viele schöne Lieder der Vorzeit würden deshalb nach hundert Jahren eben so schön und geistreich seyn, als sie es vor hundert oder zweihundert Jahren gewesen. Luther habe in seinen herrlichen Liedern die Sprache meist glücklich getroffen, so entfernt er auch von unseren Tagen gewesen sei. Es komme auf Deutlichkeit zunächst an, die aus der Richtigkeit, nicht dem Matten oder Leeren entstehe; auf Stärke des Ausdrucks, die nicht sowohl Pracht und Schmuck der Poesie, als Sprache der Empfindung, und die gewöhnliche des denkenden Verstandes sei. Das Bilderreiche, Hohe, Prächtige der Figuren sei nicht das Singbare, es erfülle die Einbildungskraft und lasse das Herz leer. Die übliche, gewählte Sprache der Welt müsse zwar in dem geistlichen Liede vorherrschen, mehr aber noch, wo möglich, die Sprache der Schrift, „diese unnachahmliche Sprache voll göttlicher Hoheit und entzückender Einfalt". In den geistlichen Oden sei eine doppelte Gattung zu unterscheiden, jenachdem Unterricht oder Empfindung darin herrsche: Lehroden, und Oden für das Herz. In jenen werde Deutlichkeit und Kürze, in diesen eine lebhafte, gedrungene, feurige, und doch stets verständliche Sprache erheischt; der einen wie der andern bedürfe die Kirche, zu Ausrottung des Irrthums, zu Befestigung in der Wahrheit, zu heilsamem Antriebe für alles Gute und Schöne. Sorgfalt für Wohlklang und Versbau sei zwar zu empfehlen, doch dürfe das Nachdrückliche und Kräftige darunter nicht leiden, das Wesentliche nicht um des Geringeren willen zurückgesetzt werden. — Mit diesen Ansichten war Gellert an seine geistlichen Dichtungen gegangen. Er hält sich frei von demjenigen, was in den Liedern der nächsten Vorzeit das Gefühl seiner Tage verletzte, und wenn er in seinem Vorworte, wo er es mit Schonung berührt, mehr andeutend als aussprechend, es zurückführt auf Änderung der Sitte, des Geschmackes, der Sprache, so verwahrt er sich doch kräftigst gegen Mißachtung des Alten als solchen, und spricht unverholen aus, daß es Undankbarkeit gegen die Väter, Unempfindlichkeit gegen das Erbauliche ihrer Lieder sei, wenn man diese verdränge, um ihnen neuere unterzuschieben. In diesem Sinne sind nun auch seine vier und funfzig geistlichen Lieder gedichtet; 33 auf bekannte Kirchenmelodieen, 21 in Maaßen, für die es bis dahin keine eigenen Singweisen gegeben hatte. Neun unter

ihnen sind Festlieder: 2 Weihnachtlieder, ein Neujahrslied, zwei Passions=, drei Osterlieder, und eines auf die Himmelfahrt des Herrn, dieses das einzige unter ihnen, das auf keine bekannte Melodie gesungen werden kann; alle übrigen werden wir den beiden, von dem Dichter selbst unterschiedenen Gattungen einordnen können. In den Festliedern zumal herrscht die Sprache der Schrift vor, ja, manche von ihnen erscheinen aus Sprüchen derselben nur sinnreich zusammengewoben. Nirgend finden wir trockene Lehrhaftigkeit; was der Dichter einschärfen will, hat er an sich selbst erfahren, was er lehrt, durch seinen Wandel bethätigt, und dadurch gewinnen sie ein Überzeugendes, eine wohlthätige Wärme, die an das Herz dringt. Vor allen aber sind seine Lob= und Danklieder, seine Gebet= und Trostlieder durch diese ausgezeichnet, und unter ihnen eben die auf neue Strophen gedichteten, der Singweisen noch bedürftigen; wir haben nur zu erinnern an jene köstlichen Lieder: „Du bists dem Ruhm und Ehr' gebühret rc., Gott ist mein Lied rc., Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc., Wie groß ist des Allmächt'gen Güte rc., Gedanke, der uns Leben giebt rc., Du klagst, o Christ, in schweren Leiden rc." um die Überzeugung davon zu geben. Wer den Dichter, seine Lebensverhältnisse, seine langjährigen Leiden kennt, wird zwar durch viele von ihnen an diese erinnert werden, doch geht diese Erinnerung über sie nur hin wie ein leiser Hauch, und thut ihrer allgemeinen Gültigkeit und kirchlichen Anwendbarkeit keinen Eintrag. Und wenn endlich nicht zu leugnen ist, daß die Mäßigkeit im Ausdrucke deren der treffliche Mann aus Grundsatz sich beflissen hat, und die eine gegründete Veranlassung in dem überwuchernden Reichthum an oft unpassenden Bildern fand, von denen die Lieder der letzten Jahre des vorangegangenen, und der früheren des nun mehr als zur Hälfte verlaufenen gestrotzt hatten, — wenn nicht geleugnet werden kann, daß diese Mäßigung in der Folgezeit, als seine Lieder für eine Weile als das höchste Vorbild geistlicher Dichtung galten, die Ursache der Nüchternheit vieler ihm nachgehender Dichter geworden ist, so wird man doch von einer solchen bei Ihm Nichts antreffen, mögen auch einige seiner Lieder zurückstehen gegen andere. Aus allem diesem erklärt sich der Drang, für jene melodiebedürftigen Lieder Singweisen zu besitzen, damit das Geschenk des hochverehrten Dichters nicht länger seines schönsten Schmuckes entbehre, damit die Kirche, die ihm bereitwillig die Thore geöffnet hatte, sich seiner bald in vollem Umfange erfreuen könne. So geschah es denn, daß achtbare, ja, ausgezeichnete geistliche Sänger sich freiwillig um ihn schaarten, wie es, etwa ein Jahrhundert zuvor, um Paul Gerhard geschehen war, daß sie in Lösung einer gleichen Aufgabe mit einander wetteiferten; anders, wie es um Rist geschehen war, der den hervorragendsten Tonkünstlern seiner Zeit verschiedene Aufgaben zutheilte, oft nicht einmal ihnen Zeit lassend, sich mit denselben genügend zu durchdringen, oder sie in den Stand setzend, sie vollständig zu lösen.

Unter den vier Sängern Gellerts, deren wir bereits zu Anfange dieses Abschnittes gedachten, finden wir nur zwei, eben die beiden frühesten, in seinen zahlreichen Briefen erwähnt: Doles und Bach. **Johann Friedrich Doles** war in einem Jahre mit Gellert (1715) zu Steinbach in Franken geboren, erhielt seine erste wissenschaftliche wie musikalische Bildung auf dem Gymnasium zu Schleusingen und bezog dann die Hochschule zu Leipzig. Hier genoß er den Unterricht Johann Sebastian Bachs, doch ohne, wie es scheint, von der ernsten und tiefsinnigen Richtung dieses Meisters besonders angesprochen zu werden. Einen viel lebhafteren Zug übte die Oper seiner Tage auf ihn, er besuchte häufig die glänzenden Vorstellungen Hassescher Singspiele, die auf dem Jagdschlosse Hubertsburg stattfanden, entzückte sich an dem Gesange der Faustina, ja, es wird erzählt daß er als

Tenorist selbst an der Ausführung der Chöre Theil genommen habe. Im Jahre 1744 wurde er als Cantor nach Freiberg berufen, und zwölf Jahre später (1756) nach Harrers Tode an das Leipziger Stadtcantorat, dem er bis zum Jahre 1789, 33 Jahre, ehrenvoll vorstand, und dann seinem Wunsche zufolge in Ruhestand versetzt wurde, wo denn Hiller an seine Stelle trat. Auch bei vorgerückten Jahren und ohne amtliche Verpflichtung setzte er seine Kunstthätigkeit noch fort, bis er am 8ten Februar 1797, im 82sten Jahre, ein hochbetagter Greis, aus dem Leben abgerufen wurde.

Funfzehn Jahre war Gellert in Leipzig heimisch und dessen großer Ruf durch mehre seiner Hauptwerke schon begründet, als Doles dort seinen Wohnort erhielt. Als Universitäts-Musikdirector fand er leicht Gelegenheit dem hochgeschätzten Manne sich zu nähern, und dieser scheint bald Gefallen an ihm gefunden, und ihn seines nähern Umgangs gewürdigt zu haben; ein Verhältniß, das durch dessen ein Jahr später erschienene geistliche Lieder noch fester geknüpft wurde, denen Melodieen zu geben, soweit sie deren noch bedürftig waren, Doles sogleich sich beeilte. Schon im Jahre 1761 war dieses Verhältniß zu warmer Freundschaft geworden, so daß Gellert nicht anstand, in liebevoller Sorge um den damals Verwittweten, ihn seiner liebenswürdigen Dresdner Correspondentin, Caroline Lucius, als Gatten anzutragen, um auch dieser Freundin, wenn sein Vorschlag angenommen werde, in unmittelbarer Nähe sich erfreuen zu können. In seinem Briefe an sie vom 15ten August 1761 beschreibt er ihr Doles' Persönlichkeit und Lage; man wird diese wenigen Zeilen, als Andenken an einen wackern Mann, nicht ungern hier lesen. „Wer dieser Doles ist? ich will Ihnen den Mann kennen lehren, wie man einen Unbekannten im Umgange kennen lernt. Zuerst von Person. Stellen Sie Sich also einen Mann von vierzig Jahren mit einer aufrichtigen, verständigen und heitern Miene vor, dessen Person gut gewachsen und durch sich angenehm ist, der sich gut trägt und durch sein äußerliches Betragen Vertrauen erweckt. Sein Charakter? Er ist ein rechtschaffener Mann, christlich, verständig und wirthschaftlich. Er ist nicht gelehrt, und hat doch Wissenschaft genug für sein Amt, und Eifer und Geschicklichkeit es gut zu führen. Er ist sehr musikalisch und hat auch Geschmack und Liebe für die andern schönen Wissenschaften. Er ist ein verträgsamer College, ein zufriedener Mann im Hause und ein munterer, bescheidener Mann in Gesellschaft. Mit seiner verstorbenen Frau hat er vortrefflich gelebt, und hat einen Sohn von ihr, 13 bis 14 Jahr alt*), den er wohl erzieht." Die Befragte lehnte die Werbung fein und scherzhaft ab, und Doles führte dann eine Andere heim, der sie sich in treuer, inniger Freundschaft verband. Seinen Zweck hatte Gellert nicht erreicht, aber sein Zeugniß wird dem Manne, über den er es ablegte, zu steter Ehre gereichen.

Daß Doles, obgleich Schüler Sebastian Bachs, dennoch zu dessen Schule nicht gerechnet werden könne, haben wir zuvor schon angedeutet; unverkennbar geht es hervor aus den von ihm ausgesprochenen Ansichten über Erforderniß und Beschaffenheit der Kirchenmusik, die er zwar erst in einer viel spätern Zeit seines Lebens, als Greis von 75 Jahren, öffentlich geäußert hat, die aber ohne Zweifel auf einer schon früher gewonnenen Überzeugung beruhten, welche für ihn wohl bereits 1758 zu einer leitenden geworden war; wie sie sich denn durch Alles bethätigt, was von seinen Werken öffentlich

*) Johann Friedrich Doles, geb. zu Freiberg am 26sten Mai 1746, Doctor der Rechte und Beisitzer der Juristenfacultät zu Leipzig. Er starb noch vor seinem Vater, am 16sten April 1796, im fast zurückgelegten 50sten Jahre. Neben seiner amtlichen Thätigkeit übte er auch die Tonkunst mit Erfolge.

geworden ist. Wir finden sie niedergelegt in der Vorerinnerung zu seiner Cantate über Gellerts Lied: „Ich komme vor dein Angesicht," womit er von seinem Amte feierlich Abschied nahm, und die er 1790 zu Leipzig herausgab, sie Naumann und Mozart (der kurz zuvor in Leipzig seine Neigung gewonnen hatte) zueignend. Die einleitenden Worte die er dort redet, bezeichnen so bestimmt seinen Standpunkt, seine Hinneigung zur Oper im Metastasio-Hasseschen Sinne — denn an die Mozartsche wird man, seinen Worten zufolge, kaum zu denken haben, eher an die Naumannsche —; wir sehen, wie der Fortgang der Entwicklung seiner Ansichten ihn in Zweifel und Bedenklichkeiten verwickelt, die er zwar zu lösen sucht, sie aber doch nicht gänzlich entfernen kann, daß wir nicht Anstand nehmen dürfen, ihrem wesentlichen Inhalte nach sie hier einzuschalten, auch deshalb, um nun einmal eine eigene Rede von ihm zu vernehmen, nachdem wir seinen Freund und Gönner über ihn haben reden gehört. „Wie muß eine Kirchenmusik beschaffen seyn, was ist ihr Zweck? (fragt er). So wie aller Musik: Rührung des Herzens. Die Kirchenmusik muß Liebe, Vertrauen, freudige Dankbarkeit gegen Gott, Mitleid, sanftes Wohlwollen gegen andere Menschen, Freude über ihre Glückseligkeit, tiefe Traurigkeit über unsere moralischen Vergehungen, süße Ruhe und innige Wonne über das Wohlgefallen des höchsten Wesens, begeisterndes Entzücken über die frohen Aussichten in die Ewigkeit rc. ausdrücken und erwecken. Eine Folge von Tönen, die dergleichen Gefühle in den mehrsten Menschen hervorbringen, heißt ein schöner Gesang; dieser ist also Hauptsache, und die begleitende Harmonie muß ihn bekräftigen und unterstützen, aber nicht verdunkeln; sie ist Dienerin, und darf nicht herrschen wollen. Noch besondere Kraft und Annehmlichkeit, ja, ich möchte sagen, ästhetische Einheit, oder noch lieber Einförmigkeit, erhält die schöne Melodie durch die Ähnlichkeit der Ein- und Abschnitte, oder der Rhythmen; durch diese, und eine simple Harmonie wird die Musik für jedes empfindsame Ohr deutlich und faßlich. Nun die Mittel, wodurch die Kirchenmusik ihren Zweck erreicht, noch einmal kürzlich: Sie muß einen schönen, fließenden und rührenden Gesang haben; eine deutliche, faßliche und den Gesang unterstützende Harmonie; einen leichten, verständlichen Rhythmus. Hieraus ist klar, daß diejenigen Kirchenmusiken, welche nur künstliche Fugen enthalten, oder fugenartig und zu ängstlich nach den strengen Regeln und Künsteleien des doppelten Contrapunkts ausgearbeitet sind, nicht in die Kirche gehören. Sind Fugen rc. Ausdrücke leidenschaftlicher Empfindungen? Sie sind bloß Kunstwerke des Verstandes und belustigen allenfalls den Kenner, welcher die Tiefe der Harmonie durchschaut, mit der Setzkunst vertraut ist, an der Beobachtung der Regeln, an den großen Schwierigkeiten, die der Componist oder Spieler überwanden, ein Vergnügen findet, der es bewundert, wie künstlich und glücklich der Tonsetzer sein Thema per augmentationem, diminutionem, conversionem etc. durchzuführen wußte. Hat denn aber die Musik die Belustigung des Verstandes zum Endzweck? Soll man ein Tonstück, so wie eine Uhr, wegen ihrer künstlichen Zusammensetzung bewundern, und sind denn in der Kirche alle Zuhörer, oder auch nur der größeste Theil derselben, solche gelehrte Kenner der Musik, oder wird nur um dieser oft sehr wenigen Kenner willen Kirchenmusik gemacht? Die mehrsten Menschen welche die Kirchenmusik anhören, wissen wenig oder nichts von der Setzkunst und folglich auch nicht mehr von den intellectuellen Schönheiten eines solchen Satzes; sie sind bloß Liebhaber, und oft in dem eingeschränktesten Sinne. Wie können aber diese Wohlgefallen an einem harmonischen und unrhythmischen Wirrwarr finden, der in sehr vielen fugenartig gesetzten Kirchenmusiken herrscht? Eine solche Musik giebt weder ihrem Verstande etwas zu verstehen, noch

ihrem Herzen etwas Interessantes zu fühlen, und man wird auch sichtbar gewahr, daß der große Haufe bei Aufführung und Anhörung derselben Langeweile, wo nicht Mißvergnügen empfindet. Aber gewiß wird nie ein Stück ohne warme Theilnehmung des Herzens angehört, in welchem ein süßer Gesang, eine deutliche Harmonie und faßlicher Rhythmus herrscht. Wird denn aber die Kirchenmusik nicht zur Herzensrührung und Erbauung eines Jeden, der an der öffentlichen Gottesverehrung Antheil nimmt, gemacht? — Fern sei es von mir, der ich ein Schüler des seel. Sebastian Bachs bin, und selbst viel im Fugenstyl componirt habe, die höhere Tonsetzkunst herabzuwürdigen, oder wohl gar zu verwerfen; nein, ich mißbillige nur deren unschickliche Anwendung. Wenn ich eine Versammlung gelehrter Tonkünstler zu Zuhörern habe, so würde ich mich freilich gern mit einer tief durchdachten Fuge auf der Orgel hören lassen, aber nicht so in der Kirchenmusik bei der öffentlichen Gottesverehrung und in der Absicht, ungelehrte Zuhörer zu rühren.“

Wir unterbrechen hier für eine Weile die Rede des wohlmeinenden Meisters um einige aus der Sache fließende Bemerkungen einzuschalten. Die Überzeugung, die sich hier ausspricht, war ohne Zweifel auch die seines Dichters, der, wie wir später vernehmen werden, dem was man gemeinhin Kunst in der Musik zu nennen pflegt, fremd war; durch den Umgang mit ihm wird jene Ansicht, schon auf eigener Neigung beruhend, sich allgemach mehr befestigt, und endlich dahin ausgebildet haben, wie sie an der mitgetheilten Stelle sich ausspricht. Sie ist in sofern eine richtige, als eine Kunst, die nur ein sinnreiches Spiel mit den Kunstmitteln bietet, deren Werth nur auf glücklich überwundenen, selbstgeschaffenen Schwierigkeiten und erfolgreich vermiedenen Übelständen beruht, diesen Namen nicht verdient, wenn sie auch Vorübung seyn kann für freieres Bilden; daß sie also eben so wenig in der Kirche als sonst wo ihre Stelle findet. Es ist jener Ansicht beizustimmen, sofern man sie dahin beschränkt, daß Tonwerke, wenn der Kirche bestimmt, die Möglichkeit des Empfundenwerdens in dem Geiste und Sinne worin sie geschaffen wurden, gewähren müssen; des Empfundenwerdens, nicht des vollen Verständnisses von ihrem innern Baue und Zusammenhange, dessen nur die Kundigen theilhaft werden können, die in der Kirchgemeinde stets die Minderzahl bilden. Dieses innige, tiefe Empfinden, in der Kirche allerdings für Alle die Hauptsache, mag es auch voller und reicher werden, wenn im Bunde mit dem Verständnisse, ist aber keineswegs an jene Kunstlosigkeit und Nüchternheit geknüpft, die uns Doles empfiehlt, und die er zumal in der Harmonie überall anzutreffen wünscht. Es ist entschieden falsch, wenn er behauptet, daß diese dem Gesange und dem Rhythmus schlechthin untergeordnet seyn müsse, sie ist mit ihnen gleichberechtigt als der Lebensgeist, der, durch den Tonkünstler geweckt, die volle Bedeutung beider erst entfalten soll. Es ist falsch, wenn Doles ausspricht, daß nur der möglichst gleiche Fortgang der begleitenden Stimmen der Melodie Gerechtigkeit widerfahren lasse; denn es lehrt die Erfahrung, daß, wo im Sinne des Ganzen dem Einzelnen die sorgfältigste Ausgestaltung geworden ist, wo Gesang in edelstem Sinne dem Gesange sich anschmiegt in anmuthiger Freiheit, in liebevoller Selbständigkeit, und nicht Dienendes nur, auf alle Eigenthümlichkeit verzichtend, für sich also ganz bedeutungslos, sich knechtisch unterordnet, — daß da, auch von dem Unkundigen ein regeres Leben empfunden, also eine tiefere Einwirkung erfahren wird, selbst wenn er nicht weiß woher es entspringt. Hat aber der Tonkünstler das Einzelne in die Gesammtheit des Ganzen zu verschmelzen gewußt, wie bei dem eben Gesagten nothwendig vorauszusetzen ist; bringt er an heiliger Stätte bei gleicher, wiederkehrender, oder auch nur

ähnlicher Veranlassung sein Werk öfter zum Gehör; sollte ihm da die Hoffnung nicht blühen dürfen, das Empfundene werde allgemach auch bei den Unkundigen dem Verständnisse mindestens sich nähern? Es ist falsch endlich, daß die völlige Gleichmäßigkeit des rhythmischen Baues ein nothwendiges Erforderniß der Eingänglichkeit eines Tonsatzes sei; diese Behauptung widerlegt sich schon durch die eigenthümliche Erscheinung des rhythmischen Wechsels in den volksmäßigen Kirchengesängen aus der ersten Zeit der Kirchenreinigung, und sie lehrt uns, daß nur Ebenmäßigkeit das zu Heischende sei, schwerer allerdings zu erreichen als jene, die durch den bloßen Maaßstab zu erlangen ist. Konnte Sebastian Bach — des allgemeinen Verständnisses zu geschweigen — auch das Empfundenwerden selbst bei der Mehrheit nicht erlangen durch seine kirchlichen Tonsätze, so lag es nicht an dem Übermaaße von Fugen, denn diese Form, in strengerem Sinne der Technik genommen, wird man selten in ihnen finden; nicht in dem Fugenartigen, denn dieses ist, wie wir gezeigt zu haben hoffen, nicht das an sich in der Kirche Verwerfliche; nicht in der „zu ängstlich nach den strengen Regeln und Künsteleien des doppelten Contrapunktes“ geschehenen Ausarbeitung, denn Niemand hat diese Regeln um der Sache willen mit größerer Kühnheit hintangesetzt als er. Es war darin begründet, daß Bach die Selbständigkeit des Einzelnen, wenn nicht durchweg, doch in den meisten Fällen, auf eine Weise erstrebte, daß darüber das Ganze zu einem geheimnißvollen, durch die — daß wir so sagen, verschleierte — Harmonie nicht genügend gelösten Räthsel wurde, dem Empfundenwerden hier also das Verständniß voraufgehen mußte. Dessen war Doles, vormals sein Schüler, zwar inne geworden, aber durchdrungen hatte er die Ursache davon nicht; er hatte die Überzeugung gewonnen, daß auf dem Wege des Meisters nicht fortzugehen sei, wie ein solcher denn auch wahrlich nur einem so ungemeinen Geiste als Ausnahme geziemen konnte. Aber nun schlug er den schlimmsten, den unsichersten Weg ein: er trachtete nach „Rührung des Herzens,“ die ihm Zweck und Endziel aller Tonkunst wurde, und also auch der Kirchenmusik. Ja, den schlimmsten, den unsichersten Weg hatte er gewählt. Keineswegs etwa, daß die Tonkunst in der Kirche nicht zum Herzen dringen solle und werde, wenn ihre Schöpfungen aus der Tiefe des Gemüthes hervorgequollen sind, wenn der innere Drang, dem Höchsten gegenüber eine der mannichfachen geheimnißvollen Beziehungen der menschlichen Brust zu Ihm in Tönen laut werden zu lassen, in diesen wahrhaft Seyn und Gestalt gewonnen hat, wenn heilige Reinheit und Schönheit mit unnennbarer Gewalt durch sie unsere Seele erfaßt und erfüllt! Aber was sollen uns alle jene sanften, milden, und daß wir sie mit dem rechten Namen nennen, weichlichen Empfindungen des Herzens, die endlich nur schwächend und entnervend wirken auf den, der sich ihnen unbedingt hingiebt, und die uns hier als das allein Rechte empfohlen werden? Aus seines Gellert geistlichen Liedern hatte, fürwahr! Doles nicht lernen können, daß es auf sie vorzüglich ankomme; aber wird man es dem schwergeprüften Dichter, dem müden Kämpfer, so hoch anrechnen können, wenn ihm, dem doch im allgemeinsten Sinne nur von der Tonkunst Berührten, die Töne die liebsten waren, die weich, lindernd, schmeichelnd in seiner Brust widerklangen? Dadurch wirkte er, der nun überall fast als Leitstern Anerkannte, zurück auf das für solche Einwirkung nur zu empfängliche Gemüth seines Sängers, und so konnte es in ganz natürlicher Entwicklung geschehen, daß durch diesen, den Zögling des kunstreichsten Meisters, eine Lehre verkündet wurde, welche die völlige Kunstlosigkeit als höchstes Ziel aufstellte.

Kehren wir nun zurück zu dem Schlusse unserer Vorerinnerung, Doles' folgende Worte zu

vernehmen. „Vielleicht (fährt er fort) wird man mir den Einwurf machen: da wird ja aber die Kirchenmusik herab zur Oper erniedrigt! — Was ist der Zweck der Opernmusik? bloß unsere sinnlichen Organe zu kitzeln? Nichts weniger. Sie soll unser Gefühl für das wahre Schöne, das Gute, das Vollkommene, die Tugend &c. erheben, verfeinern und beleben; sie soll Abscheu vor dem Laster erwecken, uns Trost, Ruhe, Zufriedenheit &c. einflößen, kurz, sie soll das Herz des Menschen mit bessern. Ist dieses aber nicht auch die letzte Absicht der Kirchenmusik? — Ich will keineswegs sagen, daß ganze Opernarien in der Kirche aufgeführt werden sollen, sondern nur die leichte Faßlichkeit und Folge der Rhythmen, die simple und kräftige Harmonie und die herzschmelzende Melodie, die man oft, besonders in den neueren Opern antrifft, sollte die Kirchenmusik haben. Auch der Einwand, den man mir machen könnte, daß vermöge der Ideenassociation Vorstellungen des Theaters bei ähnlichen Tonfolgen in der Kirche sich dem Zuhörer wieder gegenwärtig darstellten, ist ungegründet. Denn ähnliche Töne erwecken wohl die Gemüthsbewegungen, die wir hatten, da wir sie sonst hörten, weniger oder stärker, aber keine Begriffe und Vorstellungen, besonders wenn so viele äußere Ursachen, als gewöhnlich in der Kirche, das scharfe Nachdenken darüber verhindern."

Hier wird es nun vollkommen deutlich, auf welchem Wege der Schreiber dieser Worte zuerst zu der Überzeugung gelangt war, die erst später größere Festigkeit bei ihm erlangte. Dieses Weges erinnert er sich an dieser Stelle, und es scheint ihm doch, als wenn er deshalb erst einer Rechtfertigung bedürfe. Um dieser willen wird ihm die Oper, was sie sicherlich am Hofe Königs August nicht war, wo Doles, selbst mitwirkend, sich für sie begeistert hatte, eine Schule der Sitten, der Tugend, der Vollkommenheit, eine Schutzwehr gegen das Niedrige und Lasterhafte, eine Hülfsanstalt zur Besserung des menschlichen Herzens, die der Kirche darin zur Seite stehe! Und war man bereits seit dem Anfange des Jahrhunderts daran gewöhnt, die in diesem Schauspiele herrschenden, an ihm und durch dasselbe entwickelten Formen auch in der Kirche eingebürgert zu sehen; hatte man durch Matthesons vielgeltende Stimme sich darüber beruhigt gefunden, ja, in diesem Einbürgern die Erfüllung eines göttlichen Gebotes erkennen gelernt; war nun endlich auch die Überzeugung erwachsen, daß jene kunstreicheren Formen, in deren Anwendung man eine Weile das Unterscheidende der kirchlichen Tonkunst von der Bühnenmusik zu finden geglaubt hatte, dieser nicht geziemend, ja ihr geradehin schädlich seien, daß sie die Erreichung ihrer Zwecke verhinderten, ihr wahrhaftes Wesen entstellten: so war dadurch zugleich die letzte Schranke gefallen zwischen beiden Gebieten, deren Herrscherinnen nun auf gleichem Wege als Gehülfinnen mit einander fortgingen. Dem *Herzen* sollte nun durch Beide alles zur Liebe geschehen, um es auf bessere Wege zu bringen; von ihm war allermeist die Rede, dem trotzigen, verzagten Dinge, dessen Dichten und Trachten böse ist von Jugend auf, wie die Schrift sagt, und das, wahrlich! in Gefühlsschwelgerei keine Umwandlung erfährt, sondern als ein reines, voll neuen gewissen Geistes, erst neu *geschaffen* werden muß!

Wir haben uns anscheinend von unserem Gegenstande entfernt, doch ohne ihn aus dem Auge zu verlieren, denn es ist nicht unwichtig, die Glieder des um den ersten geistlichen Dichter jener Tage geschaarten Sängerkreises zugleich in ihrem Verhältnisse zu der Entwickelung des kirchlichen Kunstgesanges ihrer Tage kennen zu lernen; was aber konnte uns hier willkommener seyn als die eigenen, wenn auch späteren Bekenntnisse des frühesten unter ihnen! Doles' Betonung Gellertscher geistlicher Lieder erschien zuerst 1758, ein Jahr nach deren Herausgabe, im Verlage Johann Gottlob Imma-

nuel Breitkopfs zu Leipzig, unter dem Titel: „Melodieen zu des Herrn Prof. C. F. Gellerts Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodieen versehen sind, vierstimmig mit untergelegtem Texte, und fürs Clavier mit beziffertem Basse, zur Privat- und öffentlichen Andacht gesetzt“ ꝛc. Wir erhalten hier 21 Lieder und Melodieen auf 38 Seiten in schönem, fehlerfreiem Drucke. Die Vorrede, geschrieben am 16ten April 1758, spricht sich mit wenigen Worten aus über Sinn und Absicht des Unternehmens. „Das, was dem Herrn Professor Gellert den ersten Gedanken eingab (sagt Doles), diese Lieder zu verfertigen, und was seine fromme Muse bei Ausführung seines Vorsatzes war, ist auch meine Hauptabsicht gewesen: nämlich für die Privat- und vielleicht auch öffentliche Andacht zu arbeiten. Herr Professor Gellert glaubte seine Absicht zu erreichen, wenn er Lieder anfertigte, wo eine sanfte und ungekünstelte Empfindung herrschte, in der sich das Herz des gemeinsten seiner Leser eben so wohl als des vollkommensten finden muß; und ich habe geglaubt, die seinige und die meinige zu erreichen, wenn ich nach eben dem Entwurfe, nach welchem er seine Lieder machte, leichte und ungekünstelte Choralmelodieen verfertigte, die in vier Stimmen und in Chören können gesungen und auch mit dem Generalbasse auf dem Claviere gespielt und von einer einzelnen Stimme gesungen werden. Wenn ich meine eigene Empfindung gestehen darf, so hat mich keine Musik zur Andacht so sehr begeistern können als das Natürlichfromme, das ich in einer guten Choralmelodie, dergleichen sehr viele von unseren gewöhnlichen Choralmelodieen sind, zu hören geglaubt habe. Nach verschiedenen von diesen schon bekannten Choralmelodieen hat Herr Professor Gellert selbst viele von seinen Liedern verfertigt, und nach meiner wahren Empfindung finde ich sie so schön und so wohl gewählt, daß ich es nicht vor nöthig geachtet habe, auf eben diese Lieder neue Melodieen zu machen.“

Der übrige Theil der Vorrede betrifft nur die Anordnung des Druckes und bedarf hier keiner Erwähnung. Doles' Vorliebe für die Melodieen des Gemeinegesanges, die er in dem Mitgetheilten bekennt, steht mit seiner gesammten Ansicht von kirchlicher Tonkunst in genauem Zusammenhange, wenn sie auch gewiß an dem Rührenden in engerem Sinne vorzüglich gehaftet haben wird. Hiller, der ihn 1768 in dem 7ten Stücke seiner Wöchentlichen Nachrichten*) wegen der sanften, angenehmen Melodieen, der vollen, kräftigen Harmonie, der besseren Texte seiner Kirchenmusiken rühmt, ihn auch darum lobt, daß er an die Stelle der herkömmlichen Cantaten Davidische Psalme nach Luthers Übersetzung betone, zollt ihm später volle Anerkennung wegen einer von ihm eingeführten neuen Art von Kirchenmusik**). Er führe Choräle in der Kirche auf, sagt er, mit Vor-, Nach- und Zwischenspielen der Instrumente, bei dem Gesange durch Posaunen verstärkt; es sei erbaulich, die ganze Gemeine dabei einstimmen zu hören! So habe er die Choräle: „Herr Gott dich loben wir; Gott der Vater wohn' uns bei; Komm heiliger Geist ꝛc.; Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc.“ bearbeitet; so in der Folge (1770)***): „Vom Himmel kam der Engel Schaar ꝛc.; Gelobet seyst du, Jesu Christ ꝛc.“. Von seiner Vorliebe zu Melodieen geistlicher Lieder redet Doles auch am Schlusse der Vorrede seiner Abschiedscantate. Man klage, sagt er dort, über den Mangel guter Motetten und Arien, die zur Rührung und Erbauung geringer und vornehmer Liebhaber von den Stadtsingechören richtig und gut

---

*) S. 51. 52.

**) S. 131 des Anhanges zum dritten Bande des angegebenen Werkes.

***) S. 21 im 2ten Stücke des Jahrganges von 1770.

abgesungen werden könnten. Er habe bemerkt, daß besonders solche Motetten mit ungemeinem Beifalle aufgenommen worden, in welche gute und schickliche Chorale eingewebt seien. Deshalb finde er sich bestimmt, die Ruhe, die ihm die Niederlegung seines Amtes vergönne, nach dem innigsten Wunsche seines Herzens, doch nur einigermaaßen der Welt noch nützlich zu seyn, zu Herausgabe einer solchen Sammlung von Motetten und Chorarien zu benutzen. Ich habe nicht finden können, daß eine solche Sammlung wirklich im Drucke erschienen sei, und meines Wissens ist nur ein arienhaftes Motett solcher Art durch Hiller, seinen Amtsnachfolger, im 2ten Theile seiner Motettensammlung (1777, Seite 36) öffentlich gemacht, auf das wir später zurückkommen.

Daß Gellert Gefallen an Doles' Melodieen seiner Lieder gefunden habe, ist nicht zu bezweifeln. In einem Briefe an seine Schwester vom 9ten Juli 1758, bald nach dem Erscheinen jener Singweisen, erzählt er ihr, er habe seinen 43sten Geburtstag (am 4ten desselben Monats) dadurch begangen, daß er Vormittags elf Uhr sich 4 Thomasschüler kommen lassen, ihm einige dieser Lieder vorzusingen, und drei Jahre später (am 16ten September 1761) bekennt er seiner Freundin Caroline Lucius, er sei zu Thränen gerührt worden, als er in niedergeschlagener Stimmung, von Ungeduld geplagt, in die Kirche getreten sei und von den Schülern ihm sein Lied entgegengesungen worden:

O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe,
Gieb daß ich mich stets deinem Rath ergebe rc.,

wo er denn gedacht: Bist du der Mensch, der dieses Lied gemacht und seine Kraft nicht im Herzen hat? und begonnen habe, um Muth und Freudigkeit zu beten und zu kämpfen. Die Kirche hat gegen den Dichter wie den Sänger entschieden; vom Sängerchore herab wird man Doles' Melodieen wohl vernommen haben, aber die Gemeine hat sich deren keine angeeignet. Abgesehen auch von der Überladung mit ausdrücklich vorgeschriebenen Singmanieren und der steifen, jeder reinen Empfindung widerstrebenden Zierlichkeit, die sie dadurch erhalten, entbehren sie alles dessen, was im Volke leicht Anklang findet: einfachen, großartigen Fortschrittes, bezeichnender Schlußfälle. Man wird sich durch die mitgetheilten Singweisen eines Trost-, eines Lobliedes*) leicht davon überzeugen. Jenes erste bewegt sich schon im ersten Takte abwärts durch eine verminderte Septime, ein beschwerliches Tonverhältniß für den ungebildeten Sänger, dem eben so der Übergang aus D nach C moll (von der 3ten zur 4ten Zeile), wenn auch sonst ungezwungen, nicht eingänglich seyn kann. Die Weise dieses zweiten hat zwar einen bequemeren Fortschritt für eine ungeübte Kehle, allein die schleppenden, gedehnten Schlußfälle, wo der Inhalt des Liedes freudigen Aufschwung erheischte, müssen Verdruß erregen. Es ist merkwürdig, daß Doles, der Anwalt völliger Kunstlosigkeit bei innerer Ausgestaltung geistlicher Gesänge, dennoch ein Ungenügen, das Gefühl der Nüchternheit dabei gefunden haben muß, weil er stets durch allerhand Zierlichkeiten und vorgeschriebene, oft ganz willkührliche Abschattungen des Vortrages, ja wirkliche Effekthascherei, einen Ersatz für das Mangelnde gesucht hat. Ein Beispiel davon giebt sein schon früher erwähnter, von Hiller in seiner Motettensammlung mitgetheilter geistlicher Tonsatz für 4 Singstimmen. Er bringt uns drei Abschnitte entgegen, deren erster (A moll, 3/4) mit einiger Breite die Worte behandelt: „Herr, wer bin ich und was ist mein Haus, daß du mich bis hieher gebracht

*) Du klagst o Christ in schweren Leiden rc.; Du bist's, dem Ruhm und Ehr' gebühret rc. Nr. 111. 112.

hast?" Unaufhörlich wechseln hier Chor- und Einzelgesang, Stärke und Schwäche, ohne bestimmte innere Veranlassung, wobei denn auch Pralltriller und Doppelschläge nicht gespart werden. Nachdem der Gesang, sonst im Satze ganz schlicht, eine Weile so fortgegangen ist, vernehmen wir, immer nur von einzelnen Stimmen vorgetragen, folgende Strophe auf die Weise: „Wer nur den lieben Gott läßt walten":

Mein treuer Gott, was soll ich sagen,
Daß du mir so viel Gut's gethan
In allen meinen Lebenstagen,
Daß ichs nicht satt erzählen kann?
Ja, eh' ich noch die Welt gesehn,
Ist mir von dir viel Gut's geschehn!

Zwischen die einzelnen Zeilen dieser Strophe flicht der erste Satz sich regelmäßig wieder ein mit seinen melodischen Wendungen, seinem Wechsel der Stimmenfülle; Chor- und Einzelgesang stehen oft dabei schroff nebeneinander, wie bei dem Ausrufe: „Herr, Herr!" Im leisesten Hauche verklingt endlich diese zweite Abtheilung, die Frage: „Wer bin ich?" erstirbt auf den Lippen, und nun schließt sich die 3te an. Es ertönt vom Chore ganz leise gesungen und choralmäßig — in dem Sinne, daß jeder Sylbe ein einziger Ton, und durchweg von gleicher Dauer, zugetheilt ist, nur daß, wo der Schlußfall es vergönnt, der vorletzte mit einem Triller geziert wird — die Melodie des Neumarkschen Liedes zu folgenden Worten:

Und da ich kaum die Welt erblicket,
Hat deine Güte mich umarmt;
Die Taufe hat mich hoch beglücket,
Da hast du meiner dich erbarmt!
Da nahmst du mich an als ein Kind
Und wuschest mich von meiner Sünd'.

Dazu läßt, zierlich verbrämt, ein einzelner Tenor mit voller Stimme, die gleichen Worte unaufhörlich wiederholend bis diese Strophe beendigt ist, den Spruch vernehmen: „Herr, Herr, ich bin zu geringe aller Barmherzigkeit und aller Treue, die du an deinem Knechte gethan hast". Es ist dieser Satz offenbar eine jener Choralmotetten, deren Doles am Schlusse der Vorrede zu seiner Abschiedscantate als besonders erwecklich, für Hohe und Niedere vorzüglich erbauend gedenkt, und die gute Meinung dabei wird man nicht verkennen; allein ist der Leerheit und Nüchternheit durch zweideutige Mittel, wie die beschriebenen, wohl aufzuhelfen? Die Melodie eines allbekannten Liedes, an welchem, seit es sein Dichter sang, gar Viele sich getröstet haben, das in das Leben Mancher tief verwebt ist, hat durch die Erinnerungen, die sie aufruft, durch ihre, die Worte belebende Kraft, an sich schon etwas zum Herzen Dringendes; wie leicht wird es also, Rührung durch sie zu erwecken, wo sie, einem anderen Gesange geschickt eingeflochten, durch die ganze Anordnung kenntlich hervorgehoben ist, wo sie zuletzt wie ein leichter Duft um die Töne einer einzelnen Stimme schwebt, die uns Worte frommer Demuth und Dankbarkeit zu vernehmen giebt? Rührung erweckt sie, es ist wahr, aber doch

nur eine vergängliche, nicht tiefer dringende, und man wird, sobald der Reiz der Neuheit sich abgestumpft hat, bald gesättigt von einem Tonsatze sich abwenden, dem lebendige innere Ausgestaltung gebricht, in welchem nur die Absicht des Reizens, des Rührens hervortritt, und wo die edle, keusche, kirchliche Würde eines festen Gesanges, der die kunstreiche Stimmenverflechtung mit frommer Einfalt paart, und ihr dadurch eine nicht so bald erbleichende Bedeutung gewährt, ersetzt werden soll durch die außerhalb jedes wahren Kunstwerks, das in sich selber beruhen soll, liegenden Mittel, einen flüchtigen Eindruck der beschriebenen Art in den Hörern zu wirken. Der wackere Mann, von dem wir nunmehr scheiden, und der durch die schätzbaren Eigenschaften, die Gellert an ihm rühmt, sich gewiß ein ehrenvolles Gedächtniß gestiftet hat in den Herzen Aller, die ihm persönlich näher getreten sind; er, der in seiner Vorliebe für die geistliche Liedweise, das schönste Erbtheil der Kirchenverbesserung, durch den Antheil, den er in ihr bei der Gemeine an dem kirchlichen Kunstgesange zu erwecken strebte, gewiß den rechten Weg betrat zu Erneuerung der heiligen Tonkunst, hat dennoch zu ihrem Verfalle nicht wenig beigetragen, so ernstlich er überall nach seiner Überzeugung das Gute, ja das Beste aufrichtig gewollt hat.

Wir haben hiemit durch eine, freilich in ganz entgegengesetztem Sinne sich offenbarende Nachwirkung der Art und Kunst Sebastian Bachs, an den vorhergehenden Abschnitt wieder angeknüpft; ein zweites Glied des Gellertschen Sängerkreises veranlaßt uns, diesen Faden länger noch festzuhalten, der zweite Sohn jenes großen Meisters. Dieser hat, zunächst nur für häusliche Erbauung, Melodieen für alle geistlichen Lieder Gellerts gesungen; eine Reihe von Jahren später erst erfand er für kirchlichen Gebrauch einige Singweisen für diejenigen unter ihnen, die nicht auf bekannte kirchliche Strophen gerichtet waren.

Carl Philipp Emanuel Bach war am 14ten März 1714, etwas über ein Jahr vor Gellert, zu Weimar geboren. Sein Vater hatte für ihn nicht die Laufbahn des Tonkünstlers gewählt, sondern die des Juristen, hielt ihn also ernstlich zu den Wissenschaften an, wiewohl er selber ihn auch in der Tonkunst unterrichtete und sich eifrig bemühte, seine außerordentlichen Gaben für dieselbe auszubilden. Von der Thomasschule, wo Emanuel seine erste Ausbildung erhielt, begab er sich, mit dem ehrenvollsten Zeugnisse des berühmten Rectors Johann August Ernesti versehen, auf die Hochschule zu Frankfurt an der Oder, und lag dort, dem Vater gehorsam, der Rechtswissenschaft mit allem Eifer ob; aber seine Neigung zur Tonkunst blieb die stärkere. Er gründete in Frankfurt einen musikalischen Verein, dessen Leitung er übernahm, für die Ausbildung seiner Glieder eifrig sorgte, Übungsstücke für sie setzte und so eine ausgedehnte tonkünstlerische Thätigkeit begann, die ihm bald, gegen den Wunsch seines Vaters, einen Ruf als Musiklehrer und Dirigent erwarb.

So geschahe es denn, daß Friedrich, Kronprinz von Preußen, ihn an seine Capelle in Rheinsberg berief, wo es sein Geschäft seyn sollte, dessen Flötenspiel auf dem Flügel zu begleiten. Diese Stellung, die ihm die langgewünschte Gelegenheit gewährte, seiner geliebten Kunst sich nunmehr ganz zu widmen, war ihm höchst willkommen, und bei den Hoffnungen, die sie ihm für die Zukunft eröffnete, willigte nun auch sein Vater in die Veränderung seines Lebensberufs. Emanuel trat diesen neuen Beruf im Jahre 1738 an, ein Vierundzwanzigjähriger, in aller Kraft der Jugend und eines ausgezeichneten Talentes, und wußte sich so gut in die eigenthümliche Vortragsweise seines hohen Gönners zu finden, daß dieser bei seiner Thronbesteigung, 1740, ihn mit einem beträchtlichen

Gehalte als ersten Cembalisten und Kammermusikus anstellte. Zur Thätigkeit für kirchliche Zwecke gab ihm dieser Beruf keine Veranlassung, und wir haben schon zuvor gesehen, daß bis zu seiner späteren Anstellung in Hamburg nur zwei einer solchen angehörende Werke sich nennen lassen, deren eines von nur geringer Bedeutung ist: eine von dem Hofprediger Cochius (1756) gedichtete, größtentheils nur auf Recitativen und Arien beruhende Ostercantate. Das zweite, ein mit Instrumenten begleitetes Magnificat, zu Potsdam 1749 gesetzt, erscheint als eine Zusammenstellung verschiedener Setzweisen und Satzformen, mehr als ein Probestück, denn ein aus wahrer Begeisterung für den Gegenstand hervorgegangenes Werk; wie es denn auch, nach einer mündlichen Versicherung Zelters, seine Entstehung einem äußeren Zwecke verdankt, der Bewerbung um den Titel eines Hofcapellmeisters der Prinzessin Amalia von Preußen, der Schwester Friedrichs des Großen.

In diese Zeit gehören seine Melodieen zu Gellerts Liedern. Daß er schon im ersten Jahre nach ihrem Erscheinen sich mit diesen beschäftigt, und noch vor Ablauf desselben jene Singweisen vollendet habe, zeigt seine den späteren Ausgaben derselben (deren 5te im Jahre 1784 bei Johann Immanuel Breitkopf zu Leipzig erschien) wieder beigedruckte Vorrede, die am ersten Februar 1758 geschrieben ist; auch war Gellert, dem er seine Arbeit zugesendet hatte, schon im März desselben Jahres in deren Besitze, wie wir aus zwei Briefen desselben an Borchwardt und an seine Schwester, vom 9ten und 25sten jenes Monats ersehen. Dennoch finde ich eine ältere Ausgabe dieses Werkes als vom Jahre 1759 nicht genannt, und muß auf sich beruhen lassen, wie es damit zusammenhänge. Den großen Eindruck, den des Dichters geistliche Lieder auf die Mehrzahl seiner Zeitgenossen hervorbrachten, bekennt Emanuel auch an sich erfahren zu haben. Er sei, sagt er uns, von der Vortrefflichkeit der erhabenen, lehrreichen Gedanken, deren jene Lieder voll seien, dergestalt durchdrungen worden, daß er sich nicht habe enthalten können, ihnen allen, ohne Ausnahme, Melodieen zu setzen. Lehroden seien zwar zur Musik nicht so bequem als Oden für das Herz; wenn jedoch die ersten so schön seien, als die Gellertschen, so empfinde man einen angenehmen Beruf, alles Mögliche beizutragen, damit die Absicht, in der sie gemacht seien, erleichtert und der Nutzen davon allgemein werde. Diese fromme Absicht sei die Veranlassung des Werkes. Er habe den Liebhabern der Musik diese Lieder gemeinnütziger machen und ihnen dadurch Gelegenheit geben wollen, sich zu erbauen. Dabei habe er stets, so viel es möglich sei, auf das ganze Lied gesehen. So viel als möglich; denn keinem Tonverständigen sei es unbekannt, daß von einer Melodie nicht zuviel gefordert werden dürfe, wonach mehr als eine Strophe gesungen werde, indem die Verschiedenheit der Unterscheidungszeichen, der ein- und mehrsylbigen Wörter, auch oft der Materie ꝛc. einen großen Unterschied in dem musikalischen Ausdrucke mache. Er habe solchen Ungleichheiten, wie man sehen werde, auf verschiedene Art auszuweichen gesucht. Den Melodieen habe er die nöthige Harmonie und Manieren beigefügt, um sie nicht der Willkühr eines steifen Generalbaßspielers überlassen zu dürfen; einigen derselben sei zur Veränderung ein angenommenes Thema mit eingewebt, und wenn dadurch die Worte ein wenig mehr als gewöhnlich getrennt würden, so werde doch dieser Umstand eben so wenig anstößig seyn als bei ausgeführten Chorälen, wo er noch weit öfter vorkomme. Eine mäßige Bewegung sei bei dem Vortrage auch da zu beobachten, wo man die Bezeichnung „lebhaft, munter“ ꝛc. antreffe, damit man nicht in einen frechen Ausdruck verfalle und dabei vergesse, daß man geistliche Lieder vor sich habe.

Die Melodieen und Lieder sind nicht in übersichtlicher Folge zusammengestellt, sondern der Reihe nach, wie ihr Sänger sie erfand; doch erleichtert ein alphabetisches Verzeichniß am Schlusse die Übersicht. Bachs munterer, kräftiger Geist hat ihn veranlaßt, der harten Tonart vor der weichen durchweg den Vorzug zu geben, sie erscheint in 39 Fällen, während diese nur in 14, und nur eine seiner Singweisen bringt uns beide entgegen, wovon wir später reden werden. Wir begegnen den Tonarten C, G, D, A, E dur, der letzten fünf-, den übrigen viermal, F, B, Es, As dur, von denen F fünf-, Es dreimal vorkommt, die übrigen viermal. Dagegen erscheint unter den Molltonarten nur E- und H moll dreimal, A-, G-, F moll zweimal, D und C moll nur einmal. Die vorherrschende Taktform ist die des geraden, als 4/4 und 2/4; doch kommen auch Tripeltakte vor (15mal, als 3/4 und 3/8) und triplirte (6mal, in der Form des 6/4- und 6/8-Taktes). Wir sehen, in Ton- und Taktart hat Bach seinen Singweisen genügende Mannichfaltigkeit gegeben; dieses ist aber nicht minder auch in den melodischen Formen, in der gesammten Anordnung dieser Gesänge geschehen. Im Allgemeinen tragen sie mehr das Gepräge des Arienhaften als des Liedmäßigen; hatte sie doch ihr Sänger vorzüglich zu häuslicher Erbauung bestimmt, sie in diesem Sinne empfunden! Dabei hatte er in der That, wie er uns versichert, stets das ganze Lied im Sinne gehabt, und jedem Mißstande, der etwa aus der Anwendung derselben Melodie für eine Menge Strophen hätte entstehen können, sorgfältig zu begegnen gesucht. In vielen dieser Singweisen ist dafür gesorgt, daß der Gesang keine Unterbrechung leide, daß eine Strophe der andern sich sofort anschließe. Es ist darauf Bedacht genommen, da, wo dieser Anschluß, wenn der Beginn der vorangehenden Strophe in der Melodie unverändert hätte wiederholt werden sollen, ein Unpassendes erzeugt hätte, eine doppelte Art des Anschlusses zu geben: so in dem Liede: „Der Tag ist wieder hin“ wo denn auch zum Ende des Ganzen noch ein besonderer Schlußfall für die letzte Strophe beigefügt ist, um dem Ausgange ihrer Endzeile:

Leb' ich, so leb' ich dir, sterb' ich,
So sterb' ich dir!

größeren Nachdruck zu geben. In dem Liede: „Herr lehre mich wenn ich der Tugend diene“ schließt jede der ersten sieben Strophen mit einer Frage, nur die beiden letzten nicht: für sie sind eigene Schlußwendungen bestimmt. Nur bei dem schönen Liede: „Du klagst o Christ in schweren Leiden“ hat es Bach nicht gelingen wollen eine für alle Strophen gültige Weise zu finden, er hat also deren zwei gegeben. Für die ersten fünf Strophen, worin der schwer angefochtene Christ seine Klagen laut werden läßt, eine düstere, trauernde, weicher Tonart (C moll, 3/4-Takt) die in öfter vorkommenden Dehnungen, in der Wiederholung der mittleren, kurzen Zeile, in nachdrücklicher Betonung des Einzelnen, mehr arienhaft erscheint als liedmäßig. Für die letzten neun Strophen, worin dem geängsteten und zerschlagenen Herzen Trost eingesprochen wird, eine heitere, mehr liedhafte Weise harter Tonart und gleichen Grundklanges (C dur, 3/8) als die vorangehende, aus dieser wie hervorblühend. Die Lebhaftigkeit, Innigkeit des Ausdruckes hat bei diesem Liede offenbar gewonnen durch solche Zweiheit, die freilich bei einer Kirchenweise im engeren Sinne nicht zulässig gewesen seyn würde. Doch giebt es auch Kirchenlieder, die eben wie das Gellertsche von dem wir reden, zwei recht bestimmt getrennte Theile ungleichen Tones darstellen. So Luthers herrliches Psalmlied: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ das wohl eben deshalb zwei Singweisen erhalten hat, beide von gleichem Alter und gleicher kirch-

licher Gültigkeit. Mit Recht sagt man von der phrygischen, zumeist im nördlichen Deutschland gebräuchlichen, daß sie die ernstere, tiefere sei, wenn man dabei die ersten beiden Gesätze des Liedes im Auge hat; die zweite, ionische dagegen, im südlichen Deutschland entstanden und gangbar, drückt die stille, doch kräftige Ergebung in den Willen Gottes, das Getröstetseyn im Glauben so trefflich aus, daß die Wahl schwer werden muß. Abweichungen in den Melodieen Bachs von der Form der Liedstrophe, so daß die Singweise nicht ein reines Gegenbild des Liedes gewährt, haben wir schon zuvor bemerkt, wir fügen einiges Einzelne noch hinzu. In der Melodie des Liedes: „Soll dein verderbtes Herz zur Heiligung genesen" erscheint eine solche Abweichung durch eine lange synkopirte Dehnung gegen den Schluß hin; in anderen durch Wiederholung, zumal der letzten Zeile, wie in denen der Lieder: Ich hab' in guten Stunden ꝛc.; Dies ist der Tag den Gott gemacht ꝛc.; Gedanke der uns Leben giebt ꝛc." in welcher letzten eine Art fugirter, an sich geistreicher Begleitung, doch den Eindruck des Liedhaften aufhebt; in anderen durch selbständige Vor-, Zwischen- und Nachspiele, wie in denen der Lieder: „Der Wollust Reiz zu widerstreben ꝛc.; Was ist mein Stand, mein Glück". Bei diesem so eben genannten hat Bach sogar sich erlaubt, die der ersten und letzten Strophe gemeinsamen zwei Schlußzeilen, abgekürzt auch für alle übrigen, denen sie mangeln, in Anwendung zu bringen, und so am Ende einer jeden die Worte ertönen zu lassen: „O Gott, bewahre mich vor Übermuth."

Gellert war hocherfreut über das Unternehmen Emanuels, konnte sich jedoch in dessen Auffassungsweise weniger finden, als in Doles'. An Borchwardt schreibt er von Bonau aus am 9ten März 1758: „wegen der Freude über meine componirten Lieder verweise ich Sie auf den Brief an den trefflichen Bach, Ihren Freund"; ein Brief der sich leider nicht erhalten hat. „Ich schmachte (setzt er hinzu) nach einem geschickten Manne der mir sie vorspielt, jetzt noch vergebens auf dem Lande". Später, am 25sten März, berichtet er seiner Schwester: „Bach, ein Cammermusicus in Berlin, hat alle meine Lieder componirt, und mir unlängst ein Exemplar überschickt; der Herr Cammerherr von Zedtwitz und der Herr Cammerherr von Schönberg spielen zuweilen etliche, und die gnädige Frau singt sie. Sie sind schön, aber zu schön für einen Sänger, der nicht musikalisch ist." Wir werden dieses Urtheil des Dichters erklärlich finden, wenn wir erwägen, daß ihm das Arienhafte, wo er das Liedmäßige erwartet hätte, fremd erscheinen mußte, vornehmlich da er seine Strophen nicht überall wieder zu erkennen vermochte, immer also glauben durfte, seinen Liedern sei Gewalt angethan.

Bach hatte Gellerts Lieder während der Stürme des siebenjährigen Krieges gesungen; nach dem Abschlusse des Friedens und der Rückkehr des großen Königs fand er seine Lage nicht gebessert. Ernste Sorgen, das Bestreben, die Folgen der Kriegsverwüstung bald zu beseitigen, nahmen seinen Herrn in Anspruch, und zogen ihn ab von der Tonkunst, die er bei dem Verluste einiger Vorderzähne als Flötenbläser nicht länger selbst üben konnte wie bisher. Als daher nach Telemanns Tode (1767) die Stelle des Musikdirektors am Johanneum zu Hamburg erledigt, und Emanuel dahin berufen worden war, erbat und erhielt er seinen Abschied, und trat dieses neue Amt an, in welchem er bis an sein Ende verblieb. Das Hauptsächlichste was er auf dem Gebiete geistlicher Tonkunst geschaffen, gehört diesem seinem Hamburger Aufenthalte an: seine Passionscantaten: „Du Göttlicher, warum bist du so in des Todes Schmerz versunken" zu einer Gesammtdichtung Mehrer, der Karschin, Ebelings, Eschenburgs (1769); die Israeliten in der Wüste (1775); Ramlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu (1787). Ob eines dieser Werke die Bestimmung gehabt in der Kirche bei dem Gottesdienste

aufgeführt zu werden, ob sie blos in Concertsälen gehört worden, weiß ich nicht zu sagen. Vermuthen möchte ich das Letzte, denn für große mit der kirchlichen Feier wesentlich verbundene Musikaufführungen war nach der Mitte des 18ten Jahrhunderts die Zeit nicht mehr da; umfangreichere Werke geistlichen Inhalts wurden in die sogenannten geistlichen Concerte verwiesen, die immer mehr aufzukommen begannen, und in der Kirche begnügte man sich mit Cantaten nach dem herkömmlichen Zuschnitte, einer Gattung die sich bald überlebte. Auch bieten jene Bachschen Werke keine Andeutungen, die mit Bestimmtheit auf kirchlichen Gebrauch zu schließen erlaubten. Choräle finden sich nur in den ersten beiden; in der Passionscantate die letzte Anrufung aus dem Liede: „Mitten wir im Leben sind"; in den Israeliten eine 4stimmige Behandlung der alten Weise des Adventliedes: „Veni redemptor gentium" zu der Strophe:

Was der alten Väter Schaar
Höchster Wunsch und Sehnen war ꝛc.

der zweiten des Heldschen Liedes von gleicher Bestimmung: „Gott sei Dank in aller Welt". In jedem Falle sind aber diese drei Oratorien den Werken Emanuels, die urkundlich eine kirchliche Bestimmung hatten, weit vorzuziehen, eines von diesen ausgenommen, wovon später zu reden seyn wird. Zart und innig Empfundenes, kühn und großartig Aufgefaßtes finden wir in allen, mit gleicher Vollendung. In melodischer Entfaltung und reicher harmonischer Ausstattung wird der Arie des gefallenen Petrus,—oder des reuigen Sünders, der Verleugnung des Apostels gegenüber—in der Passionscantate, kaum eine andere der vielen ähnlichen jener oder der nächstvorhergegangenen Zeit zu vergleichen seyn; ein gleich liebevoll und sinnig ausgeführtes Bild als das des leidenden Erlösers in zwei ariosen Recitativen der Oberstimme und des Tenor, einer Form die in der Freiheit die sie dem Setzer gewährt, unserem Emanuel besonders zusagte, bieten uns wenige gleichartige Werke deutscher Meister; ein Bild, dem sodann das erhabene des Richters über die Lebendigen und Todten durch eine in Chorgesang ausgehende Baßarie gegenüber gestellt wird. Die Klagetöne der in der Wüste verschmachtenden Auswanderer, ihre bald weichen, bald zürnenden, ungestümen Bitten und Vorwürfe; das Gebet Moses, eingeleitet und nachgehallt dem in stilles Flehen sich Versenkenden von den zarten Klängen des Fagott, während die begleitenden Geigen, dem Gesange gleichgestaltet, eingreifen in diesen; das Schlagen an den Felsen, der aus ihm reich hervorquellende Strom lebendigen Wassers, den uns die Geigen in rastlos fortrollenden Begleitungsfiguren zur Anschauung bringen, während der jubelnde Chor des erquickten Volkes dazu ertönt — Alles dieses gewährt ein reiches, mannichfaltiges, anziehendes Gemälde. Aus dem dunklen Grunde einer nur von den Violen und Bässen im Einklange vorgetragenen Einleitung erhebt sich in der Auferstehungs-Cantate mit voller Harmonie jener lichte, sanfte Chorgesang, mit den Worten der Schrift die feste Zuversicht aussprechend, der Herr werde die Seele des Gerechten nicht in der Hölle lassen und nicht zugeben, daß sein Heiliger die Verwesung sehe; das majestätische Bild des in den Himmel Erhobenen versinnlicht uns jene Arie für den Baß:

Ihr Thore Gottes, öffnet euch,
Der König ziehet in sein Reich!
Macht Bahn ihr Seraphinenchöre,

Er steigt auf seines Vaters Thron!
Triumph, werft eure Kronen nieder,
So schallt der weite Himmel wieder,
Triumph! gebt unserm Gott die Ehre,
Heil unserm Gott und seinem Sohn!

— jene Arie, deren Begleitung durch kühne Einklänge der Geigeninstrumente, durchschmettert von Trompeten und Hörnern, der einzelnen Stimme kaum erlaubt sie zu bewältigen, so daß man wünschen muß, sie durch einen Chor von Baßsängern im Einklange ausgeführt zu hören, um ihren großartigen Aufschwung völlig zur Anschauung bringen zu können. Wir begnügen uns, alles dieses nur anzudeuten, da es unserer Hauptaufgabe fern steht, und hier uns nur dient zu zeigen, wie mannichfach geartet die Geister waren, die Gellert in den Kreis seiner frommen Andachten hineinzog, wie mannichfach nicht minder die Einwirkungen der außerordentlichen Kunst des unvergleichlichen Johann Sebastian Bach auf seine Schüler. Trat aus den reich verwobenen Gesängen dieses unsterblichen Meisters, in dem Zusammenklingen ihrer einzelnen, lebendig ausgestalteten Stimmen, die in dieser ihrer Selbstheit vernommen und aufgefaßt seyn wollten, die Harmonie oft nur gleich einer geheimnißvoll verhüllten, verschleierten Gestalt hervor, so fühlt nun dessen Sohn, ihm geistesverwandt, den Drang, jenen Schleier zu lüften, jene Verhüllung zu lösen. Die klare Entfaltung der ganzen, vollen Kraft der Harmonie, in der reichsten Abwechslung der Modulationen von dem Nächsten hin zu dem Entferntesten; die Offenbarung der Macht harmonieschwangerer Einklänge, gegenüber der Fülle des Zusammenklanges; der Zauber einer Kette von Mißklängen, in ihrer Auflösung stets neue Glieder einer solchen Kette erzeugend; — Alles dieses wird ihm zur Aufgabe, er weiß dadurch hinzureißen und zu entzücken, er hat den Stab des Alten ergriffen ihn auf neue Weise zu gebrauchen. Ein anderer, sanfter und milder Lehrling entsetzt sich dagegen vor dem verwirrenden Gewimmel der Gestalten, die jener Stab in der Hand des Alten hervorgerufen, er fühlt sich davon überwältigt und beängstet, er findet in sich keine Art der Macht über sie, darum wendet er sich ab von ihnen, er fühlt sich berufen zu warnen vor solchem Treiben; als Gegner steht in ihm der Schüler dem Meister gegenüber, dessen Namen er mit scheuer Ehrfurcht nennt, während er eines entgegengesetzten Weges weiter wandelt. Und dennoch hatten Beide, Emanuel Bach wie Doles, einen Vereinigungspunkt in welchem sie einander begegneten, ihre Verehrung für Gellert, dessen geistlichen Liedern dieser Letzte Melodieen sang, von denen er hoffte, daß sie häuslicher wie kirchlicher Andacht auf gleiche Weise dienen könnten, während Jener lieber zweimal deren schuf, weil Beides nicht zu gleicher Zeit erreichbar seyn könne.

Ehe wir nun zu diesen späteren Melodieen Emanuel Bachs für Gellerts Lieder, einem seiner letzten Werke, übergehen, haben wir zuvor noch das von ihm zu Hamburg für die Kirche Geschaffene näher zu betrachten, damit neben seinem Verhältnisse zu seinem Dichter und dem Gemeinegesange, auch das zu dem kirchlichen Kunstgesange klar hervorgehe. Das vollendetste seiner kirchlichen Werke ist aber ohne Zweifel sein großes zweichöriges „Heilig" zu zwei Chören, mit einer einleitenden Ariette (1779). Es erscheint als die edelste Blüthe der von seinem Vater auf ihn fortgeerbten reichen Kunst, die hier ihre ganze Fülle offenbart; es giebt aber Zeugniß zugleich von dem verneinenden, ironischen Theile seines Wesens, das sich unverhohlner zwar in seinen Sätzen für das Clavier, zu denen wir ihm

hier nicht folgen dürfen, durch freiestes, keckes Abspringen zeigt, aber auch seinen geistlichen Gesangeswerken nicht fremd geblieben ist.

Bach leitet jenes herrliche Werk ein durch einen Einzelgesang, dessen Worte uns voraussetzen lassen, daß hoher, großartiger Schwung in ihm vorherrschen müsse. „Herr, (heißt es hier) werth, daß Schaaren der Engel dir dienen, und daß dich der Glaube der Völker verehrt; ich danke dir, Herr! Sei mir gepriesen unter ihnen, ich jauchze dir, und jauchzend lobsingen dir Engel und Völker mit mir". Wir finden uns aber durch die Betonung in unseren Erwartungen getäuscht. Eine Altstimme läßt sich mit einem zwar melodischen, aber kühlem Gesange vernehmen, bei dem die kräftigsten Töne dieser Stimmgattung nicht in Anspruch genommen sind; eine dazu ertönende selbständige Geigenbegleitung ist eben so wenig geeignet den Gesang hervorzuheben. Soll dieser dem Folgenden zur Folie dienen? soll er uns recht anschaulich machen, wie schwach und dürftig das Loblied des Einzelnen erscheine, gegenüber dem gemeinschaftlichen Preise des Höchsten im Himmel und auf Erden? Wozu hätte es dessen bedurft? Das Folgende macht in seiner Innigkeit, Kraft, Ursprünglichkeit ohne einen dergleichen Gegensatz sich geltend, den wir als solchen doch immer erst erkennen, sobald wir jenes vernehmen; wie es denn auch allezeit mißlich ist, das Bedeutende zu höherer Geltung bringen zu wollen durch das ihm vorangestellte Unbedeutende, das uns unfehlbar ermüdet und verstimmt, wenn wir zuerst damit begrüßt werden. Fast müssen wir fürchten, es sei mit dieser Einleitung auf bestimmte, schwunglose, aber doch mit Zuversicht hervorgetretene Erzeugnisse eines Zeitgenossen gedeutet worden, dem der, zu Spott und Scherz geneigte Meister fühlbar habe zeigen wollen, in welchem Sinne man große Aufgaben zu lösen habe. Wir gehen darüber hinweg, diese Einleitung ganz beseitigend. Einen gemeinschaftlichen Preis des Höchsten im Himmel und auf Erden haben wir das ihr Folgende, den Kern des Ganzen, genannt; als solchen thut es sich kund auf eine Weise, die bei aller großen und reichen Kunst auch dem Laien durchaus verständlich ist, und die glänzendste Widerlegung des Doles'schen Grundsatzes gewährt, daß nur das Kunstlose in die Kirche gehöre. Zwei vierstimmige Chöre gleicher Abstufung erscheinen gegenübergestellt, ein jeder begleitet von einem besondern Orchester, gebildet durch die 4 Geigeninstrumente, zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken. Der Preis des Höchsten im Himmel wird zuerst laut, der Chor der Engel ist der beginnende. Leise, in zarten, lang austönenden Klängen vernehmen wir den hehren Gesang der Himmlischen; voll tiefer, heiliger Anbetung ruft er aus: „Heilig"; nicht in der Grundtonart des Ganzen (C dur) die erst später in ihre Rechte tritt, sondern in E dur, einem Tone der in seiner Beziehung zu jener diesem Chore wahrhaft himmlischen Glanz verleiht. Nur die Geigen begleiten ihn, sich durchweg an ihn lehnend, die Grundstimme allein bezeichnet die Taktheile in fortschwingenden Pulsen. Ein halber, auf dem harten Dreiklange von Cis ruhender, auf Fis deutender Schluß läßt uns nun den Eintritt des zweiten Chores, des Chores der Völker, in dieser Tonart erwarten, allein wir täuschen uns: in D tritt dieser ein, laut und kräftig, seinen Oberstimmen schließen beide Hoboen sich an, die Geigen rufen in die gezogenen Töne des Gesanges mit punktirten Viertelsnoten, die Trompeten tönen die guten Taktheile hinein.

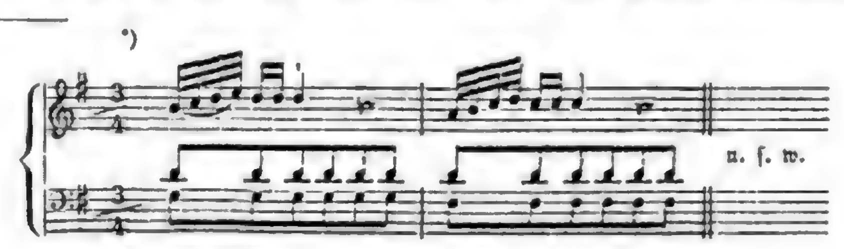
In D, wie dieser Chor begann, bleibt er auch bis zu seinem Schlusse; in gleichem Sinne als zuvor tönt ihm abermals der Engelchor entgegen, sich höher aufschwingend, nicht in Jubel sowohl, als Innigkeit: der Schlußton der Grundstimme wird, um einen halben Ton gesteigert, zu Dis,

aber nicht um damit nun nach E dur zurückzugelangen, sondern eine zweite durch nachdrückliche Verstärkung des Tones hervorgehobene Steigerung des E zu Eis leitet nach Fis, dessen große Unterterz, D, nunmehr der Chor der Völker ergreift, in Einklängen und Octaven diesen Ton festhaltend zu den Worten: „Heilig ist Gott," die er mit vollster Kraft singend ausspricht, während die Harmonie der begleitenden Instrumente die Tonart G dur darstellt, die Geigen in punktirten Achteln, rascher bewegt als zuvor, von der Höhe hinab in die Tiefe sich schwingen, die Hoboen, singend, die Modulation darstellen, Trompeten und Pauken in kräftigem Laut und Hall, wie zuvor, die guten Takttheile hineinrufen. Auf G ist geschlossen: wiederum steigert der Engelchor die Grundstimme um einen Halbton, doch nicht zu Gis, sondern As, in F moll beginnend; zu seinem Gesange, der das Gepräge tiefer Demuth trägt, pulsiren nun alle 4 Saiteninstrumente fort in den Takttheilen; durch einen enharmonischen Fortschritt lös't sich die weiche Tonart von F in die gleiche von A auf, dieser Ton, im Fortgange der Modulation abermals gesteigert, zu Ais, leitet nach H, mit dessen hartem Dreiklange in leisem Verhallen schließend. Nunmehr, in Wiederholung der zuvor vernommenen Worte: „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth" erbraus't der Jubel mit voller Macht, nach dem Vorbilde jenes Gesichtes des Propheten Jesaias. Engel und Völker einen sich im Preise des Herrn, mit voller Harmonie, im hellen C dur, ihnen angeschlossen die Hoboen; den Geigen vereint sich nun auch in der schütternden Bewegung punktirter Achtel die Grundstimme, jene schwingen sich hinauf und hinab, dazu schmettern die Trompeten, die Pauken donnern, und alles strebt fort zu der von beiden Chören im Vereine angestimmten prachtvollen Fuge: „alle Lande sind seiner Ehren voll." Doch glaube man nicht, daß diese nur ein contrapunctisches, dem Kundigen allein zugängliches Kunstwerk darstelle; es ist auch nicht der kühne kräftige Aufschwung ihres kurzen, leicht faßlichen Grundgedankens allein, der sie allgemein verständlich und wirksam macht. Hat sie nach Eintritt aller 4 Stimmen sich in der höchsten erhoben auf die Oberquinte ihres Grundtons, G, so schweigt der Gesang, und nur die den Engelchor begleitenden Instrumente setzen die Ausführung fort. Aber nun ertönt unerwartet wiederum die Stimme der Himmlischen, ihr Lobgesang darf nicht verstummen: in Einklängen und Octaven stimmen sie zu dem kunstreichen Spiele der Instrumente das „Herr Gott dich loben wir" an, „Herr Gott dir danken wir," nach seiner uralten Weise; haben sie damit geschlossen, so folgen ihnen die Völker in ganz gleicher Art, so daß die Ausführung des Grundthema der Fuge nirgend abbricht, sondern die den Völkerchor begleitenden Instrumente, in das verrinnende Spiel derer des Engelchors hineingreifend, das kunstreiche Gewebe stätig fortsetzen. Mit dem Schlusse dieses Wechselspieles und Wechselgesanges bringt uns der edle Meister abermals eine neue Blüthe der Entfaltung seines herrlichen Werkes entgegen. Im Gesange, auf den bewegenden Grundgedanken der Fuge sich stützend, jauchzen nun Engel und Völker in freierem Reigen der Töne melodisch einander zu, der Völkerchor stürmt zuletzt kräftig hinauf in Octaven und Einklängen; da bricht er plötzlich ab, denn mit jenen feierlichen Lauten der Anbetung läßt der Engelchor wiederum das „Heilig ist Gott der Herr" vernehmen in voller Harmonie; es ist als wenn die Wolken zerrissen, die Herrlichkeit des Herrn in neuem Glanze den staunenden Menschen offenbar würde. Noch ein zweites Mal wiederholt sich Ähnliches, dann treten die Wechselgesänge in ähnlichem Geiste wie zuvor abermals ein, beide Chöre vereinen sich dann zu einem mächtigen Strome des Gesanges, und wenige Takte vor dem Schlusse nur rufen sie in kürzesten Zwischenräumen, rein rhythmisch, in Einklängen einander entgegen, um mit voller Kraft der Harmonie zu schließen. Wer,

dem dieses unsterbliche Werk nur einmal in würdiger Darstellung entgegentrat, wird sich nicht gedrungen fühlen zu bekennen: eine vollendete Kunst habe hier durchweg das Einfache, einem Jeden, dem der Tonsinn nur nicht gänzlich mangelt, Verständliche geschaffen? Die ganze Anlage ist durch sich selbst klar, die Gegensätze sprechen sich vollkommen aus, ein höheres Band vereint sie zu einem Ganzen, und eben dieses wird auch derjenige empfinden, der den Bau des Kunstwerkes als solchen zu durchschauen nicht versteht. Darum verweilten wir so lange bei diesem Werke und versuchten dessen innere Ausgestaltung zur Anschauung zu bringen, weil dasjenige, was wir dadurch lernen, uns zugleich die volle Überzeugung gewährt, daß auch den höchsten Gebilden der Tonkunst, sofern sie dieses nicht für die Kundigen ausschließend seyn sollen, und ihrer Beschaffenheit nach nur seyn können, ihre Stelle in der Kirche gebühre, und daß ihnen diese nur durch eine beschränkte und einseitige Ansicht streitig gemacht werden kann.

Dieses einzige Werk reicht aber auch hinaus über alle andern Emanuels von kirchlicher Bestimmung, die seinem Hamburger Aufenthalte angehören. Seine Art und Kunst giebt sich freilich in allen diesen unverkennbar kund, sie enthalten auch einzelnes Hervorragende, im Ganzen aber ist keines von Bedeutung. Neben einigen Cantaten für die hohen Feste bestehen die meisten uns erhalten gebliebenen der vormals Pölchauischen Sammlung in Musiken bei Einführungen neu gewählter Prediger zu Hamburg, und dem Stadtgebiete — Schuhmacher (1771), Häseler (1772), Winkler (1773), Gasie (1785) rc. — in der herkömmlichen Form der gewöhnlichen Kirchencantaten, mit einem Schriftspruche beginnend, dem sich betrachtend-erwägende Recitative, Arien, seltener ein Duett anreihen, und meist mit einem Chorale zum Schlusse. Oft haben die Chöre dadurch etwas Schwerfälliges, daß sie einen jeden Fortschritt der Harmonie nicht allein vollständig und klar ausprägen, sondern auch sowohl in diesen Modulationen, als in der melodischen Ausbildung jeder einzelnen Stimme bedeutend seyn sollen; man sieht, es waren aufgegebene Arbeiten, bei denen die mangelnde Begeisterung durch die darauf gewendete Sorgfalt ersetzt werden sollte. Gewöhnlich sind diese Chöre arienhaft gefaßt, durch eingestreute leichte Verwebung der Stimmen in Nachahmungen belebt, in ihren Eingängen auch wohl rein deklamatorisch; zuweilen wechselt Einzelgesang mit strophischem Chorgesang. Der Ausdruck ist zumeist sentimental, doch gehoben durch den feurigen Geist des Tonsetzers; es kommt auch der Fall vor, daß der Eingangsspruch als Psalmodie in festem Gesange neben einem feurig-prächtigen Instrumentalsatze hergeht, wie in der Musik zur Einführung des Prediger Häseler (am 4ten Februar 1772), wo die Worte des 40sten Psalms (V. 10. 11) „Siehe, ich will predigen deine Gerechtigkeit" rc. auf solche Art behandelt sind. Humoristisch kecke Züge erscheinen selten; keiner gleich jenem in Bachs Auferstehungsmusik, wo er in dem Vorspiele des Chors: „Tod, wo ist dein Stachel" die erste Geige dem Tode förmlich ein Schnippchen schlagen läßt*), eine Stelle, die in ihrer Befremdlichkeit manchen wackern und taktfesten Geiger schon irre gemacht hat. Die in diesen Cantaten vorkommenden Choräle:

*)



„Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc., Wir Christenleut ꝛc., Nun laßt uns Gott den Herren ꝛc., Lobt Gott ihr Christen allzugleich ꝛc., Gelobet seist du Jesu Christ" ꝛc. zeigen eben wie die Chöre ein Bestreben nach Bedeutsamkeit der Harmonie, jedoch ohne tieferes Verständniß ihres melodischen, durch jene erst auszuprägenden Gehaltes; die Eigenthümlichkeit der Kirchentöne findet sich dabei nirgend berücksichtigt. Die Recitative und Arien sind durchhin vortrefflich deklamirt, allein stets nach den Kräften bestimmter, dabei namentlich angeführter Sänger eingerichtet: so wird „Schuhmacher" dabei als Diskantist genannt, so werden „Rosenau, Reichel, Wreden" als Tenore, „Hoffmann und Illert" als Bässe bezeichnet. Das Verzeichniß der Pölchau'schen Sammlung nennt uns zwar auch unter den Handschriften Emanuels zwei Passionen aus seinen letzten Lebensjahren, nach dem Lucas (1787) und Matthäus (1788); man hat jedoch dabei nicht an jene seines Vaters zu denken. In dieser späteren Zeit, wo die gänzliche Abschaffung des Absingens der Leidensgeschichte in der Charwoche nahe bevorstand, war in Hamburg nur der Gebrauch noch übrig geblieben, sie, ohne Zuthun der Geistlichen, von dem Chore im Choraltone absingen zu lassen. Jene von des Meisters eigner, sehr kenntlicher Hand herrührenden Handschriften enthalten nur einzelne Chöre, die als Eingangs- und Schlußgesänge gebraucht werden können, meist in dem Style der Schriftsprüche seiner eben besprochenen Cantaten, und Arien, wie dort, für bestimmte namentlich angeführte Sänger gesetzt, und an bezeichneten Stellen der biblischen Erzählung einzuschalten. Auch Einzelnes aus dieser Erzählung ist besonders in Musik gebracht, und es wird dabei auf ausgeschriebene Stimmen Bezug genommen. Choräle fehlen ganz. Zusammenhängende, in sich vollendete Werke werden uns also hier nicht geboten.

In diese letzten Lebensjahre Emanuels fällt nun sein zweites Anschließen an Gellert, fast 30 Jahre nach seinem ersten; damals, bei des Dichters Leben, als Sänger für häusliche Erbauung, jetzt, 18 Jahre nach dessen Hinscheiden, als Kirchensänger. Denn ich habe nicht finden können, daß Emanuel eher als im Jahre 1787, als solcher aufgetreten sei. Mit einer kurzen Vorerinnerung, geschrieben zu Hamburg am 20sten Julius 1787, erschien dort im Verlage der Heroldschen Buchhandlung ein Heft von nur 16 Seiten, 14 Lieder und ihre Singweisen mit Begleitung des Generalbasses enthaltend, unter dem Titel: „Neue Melodieen zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuches." Zehn dieser Melodieen gehören Gellertschen Liedern an, die nicht auf gebräuchliche Kirchenweisen gesungen werden können*); nicht alle solche ohne Ausnahme werden also hier gefunden. Keine der Melodieen erinnert an die früheren des Meisters, oder zeigt auch nur einen entfernten Versuch ihrer Umbildung für kirchlichen Gebrauch; sie sind durchaus neu erfundene, und kommen jenen nur darin

*) Es sind folgende Lieder, nach der Reihe wie sie dort stehen:
Wie groß ist des Allmächt'gen Güte ꝛc.
Die Himmel erzählen des Ewigen Ehre ꝛc.
Gedanke der uns Leben giebt ꝛc.
Jauchzt ihr Erlös'ten dem Herrn! ꝛc.
Gott ist mein Lied, er ist der Gott der Stärke ꝛc.
Was ist mein Stand, mein Glück ꝛc.
Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen ꝛc.
Wohl dem, der beßre Schätze liebt ꝛc.
Du klagst und fühlest die Beschwerden ꝛc.
Was sorgst du ängstlich für dein Leben ꝛc.

überein, daß die harte Tonart auch bei ihnen das Übergewicht hat über die weiche; jene erscheint 6-, diese nur 4mal*). Sie sind sangbar, leicht, angemessen; ohne Ausnahme gehen sie in geradem Takte daher, jeder Sylbe zumeist nur einen Ton zutheilend, selten deren zwei; in jedem ihrer Schritte von gleicher Dauer, bis auf die hin und wieder vorkommenden daktylischen Zeilen einiger Lieder, denen alsdann auch die Singweise getreu sich anschließt. Alle fanden sofort Anklang; Johann Christoph Kühnau nahm sie sämmtlich auf in den drei Jahre später (1790) herausgegebenen 2ten Theil seines Choralbuches (Nr. 223, 211, 196, 214, 204, 220, 184, 232, 212, 218), und nachmals gingen sie eben so ohne Ausnahme in Schichts Choralbuch (1819) über (Nr. 183, 683, 762, 768, 1009—1014). Kühnau hat bei ihnen die Bässe ihres Urhebers durchaus beibehalten, und nach dessen Bezifferung derselben sich begnügt, die Harmonie 4stimmig auszusetzen; Schicht schließt sich nur hin und wieder an die Bässe und Harmonieen Emanuels, und giebt zumeist ganz neue Tonsätze. In der 2ten Ausgabe des Kühnauischen Choralbuchs, welche dessen Sohn Johann Friedrich Wilhelm 1817 besorgte, sind jedoch neun jener Weisen wiederum verschwunden, und nur die des Liedes: „Gott ist mein Lied, er ist der Gott der Stärke" ist übrig geblieben, ihr jedoch eine zweite noch von Kirnberger zur Seite gestellt; und eben so ist diese Melodie auch die einzige Emanuels die in dem Melodieenbuche Kühnau's des Jüngeren zu dem neuen Gesangbuche für evangelische Gemeinen eine Stelle gefunden hat, eben wiederum zugleich mit der Kirnbergerschen. In dem evangelischen Choralbuche, das C. F. Becker mit Berücksichtigung des neuen Leipziger Gesangbuches (1844) herausgab, findet sich keine der Bachschen Melodieen zu Gellerts Liedern, sondern nur die später zu erwähnende zu Klopstocks Liede: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" (Nr. 11) aufgenommen.

Von einer Vergleichung zwischen Philipp Emanuel Bach und Doles als Tonsetzer kann die Rede nicht seyn; bedürfte es noch eines Grundes dafür, so wäre nur auf die vorangehenden Blätter zu verweisen, die darüber keinen Zweifel übrig lassen. Allein auch als Sänger ragt Jener um Vieles hervor über diesen, wie es der allgemeine Anklang beweis't, den seine Melodieen fast dreißig Jahre nach ihrem Entstehen noch genossen, bis ein Theil derselben mit ihren Liedern aus dem Kirchengesange wieder verschwand, oder örtlich beliebteren wich. Allgemeinen Beifall aber hat Emanuels Weise zu Klopstocks Liede „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" überall sich erhalten, wo dieses selber in kirchlichem Gebrauche ist. Beide, Lied und Melodie, bringt uns eben jenes Heft vom Jahre 1787, dem wir die besprochenen zehn Weisen Gellertscher Lieder verdanken, und auch hier hat der ältere

---

*) In den Liedern:

1. Was sorgst du ängstlich für dein Leben ꝛc.
2. Du klagst und fühlest die Beschwerden ꝛc.
3. Wohl dem, der beßre Schätze liebt ꝛc.
4. Was ist mein Stand, mein Glück ꝛc.

Doch hat die Mehrzahl derselben in den früher ihnen gesungenen Weisen Emanuels die harte Tonart statt der weichen: so Nr. 2 A dur statt D-moll, Nr. 3 eben diese Tonart statt E-moll, Nr. 4 G-dur statt der gleichnamigen weichen Tonart. Das Lied allein: „Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen" zeigt den umgekehrten Fall: seine Melodie hat früher A-moll, später Es-dur als Grundtonart. Übereinstimmend in der weichen Tonart sind allein die frühere und spätere Melodie von Nr. 1, jene geht aus C-, diese aus H-moll.

Kühnau (II, 200) in seinem Choralbuche die volle Harmonie dieser Bachschen Weise nach Anleitung der Bezifferung nur ausgesetzt*).

In die Schrift hat Emanuel, so weit meine Forschung reicht, seine Überzeugungen über die Erfordernisse einer dem Gemeinegesange bestimmten Kirchenweise nicht niedergelegt, allein durch die That hat er es zu erkennen gegeben. Abwesenheit alles rhythmischen Schmuckes, ernsten gleichmäßigen Fortschritt, einfache Tonverhältnisse in leichtem Flusse des Gesanges aneinandergereiht, forderte er von einer solchen, und so mußten dergleichen Anforderungen allerdings in einer Zeit sich gestalten, wo der allgemeine Kirchengesang nicht länger ein mit thätiger, begeisterter Theilnahme der Gemeine lebendig sich Fortbildendes war, sondern seinem musikalischen Theile nach in den Händen fachmäßiger Tonkünstler beruhte, die, wenn sie für die Gemeine arbeiteten, bei der stets mehr überhand genommenen Vernachlässigung dieses Theiles der öffentlichen Gottesverehrung, die beschränkten Kräfte der Kirchfahrt wohl überlegend in Acht nehmen mußten, öfter daher sich in dem Falle des Vermeidens, als des freien Schaffens befanden. Daß des Meisters Melodieen dennoch schwunghaft, gesangreich, würdevoll sind, muß um so mehr ihm zum Lobe gereichen.

Philipp Emanuel Bach verschied zu Hamburg an einem Brustübel am 14ten December 1788, in einem Alter von 74 Jahren und 9 Monaten, 19 Jahre und einen Tag nach Gellert, für dessen würdige Einführung in die Kirche er noch in seinen letzten Lebensjahren thätig gewesen war. Um seine volle Eigenthümlichkeit als schaffender Tonkünstler genügend zur Anschauung zu bringen, hätten wir noch seine freien Tonschöpfungen, seine Instrumental- und zumal seine Clavierwerke mit in den Kreis unserer Betrachtung hineinziehen müssen, was uns hier, eben wie bei seinem Vater, die Natur unserer Aufgabe versagte. Vielleicht wird man dafür halten, daß wir über dieselbe bereits dadurch hinausgegangen seien, daß wir an diesem Orte, wo wir unserer Betrachtung engere Grenzen gezogen hatten, bei seinen, dem kirchlichen Kunstgesange bestimmten Tonwerken länger fast verweilten, als bei dem, neben häuslicher Erbauung, von ihm für den Gemeinegesang Gesungenen. Bei näherem Erwägen wird man jedoch sich überzeugen, wie wir hoffen, daß mit Bezug auf sein Verhältniß zu dem zuerst aufgetretenen Gliede des Gellertschen Sängerkreises, Doles, dem Schüler seines unsterblichen Vaters, und dennoch in Gegensatz wider dessen Schule gestellt, eben hier der rechte Ort war näher einzugehen auf Beider Ansichten von dem Kunstgesange in der Kirche, und dieselben durch Beispiele anschaulich zu machen; zumal nur dadurch dieser Abschnitt des letzten Buches unserer Berichte über den evangelischen Kirchengesang in näheren Zusammenhang tritt mit dem vorhergehenden, in den beiden Schülern J. Sebastian Bachs, die dem Sängerkreise Gellerts sich anschlossen.

Älter an Jahren als diese beiden, eine Weile Amtsgenosse Emanuels, war das dritte Glied dieses Kreises, dem wir uns nunmehr zuwenden; **Johann Joachim Quanz**, geboren zu Oberscheden im Hannöverischen am 30sten Januar 1697. Sohn eines Hufschmidts, von seinem

*) Vergl. die Beispiele
Nr. 113. Jauchzt ihr Erlösten rc.
Nr. 114. Gott ist mein Lied rc.
Nr. 115. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte rc.
Nr. 116. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc.
Nr. 117. Auferstehn, ja auferstehn wirst du rc.

Vater streng zu diesem Gewerbe angehalten, durch kräftigen Gliederbau dazu wohl befähigt, zieht er doch als Knabe schon neben seinem ältern Bruder mit der Baßgeige umher, auf ländlichen Gelagen zum Tanze aufzuspielen. Er verdingt sich dann nach seines Vaters Ableben bei seinem Oheim zu Merseburg und später bei dessen Nachfolger als Kunstpfeifergeselle, wandert in dieser Eigenschaft umher durch mehre Städte, bis er 1715, zufolge eines lange gehegten Wunsches, zu Dresden als Gehülfe des Stadtmusikus Heine festen Fuß gewinnt. Hier bildet er die schon gewonnene Fertigkeit auf mehren Instrumenten geschmackvoll aus durch Anhörung der großen Virtuosen der damals hochberühmten Dresdner Capelle. Am Reformationsfeste 1717 entzückt er durch Begleitung einer Arie mit concertirender Trompete den Capellmeister Schmidt dergestalt, daß dieser ihm eine Stelle als Hoftrompeter verheißt. Quanz lehnt sie ab in der Überzeugung, daß Vollkommenheit des Vortrags auf der Trompete nicht zu erreichen sei, sucht sich dagegen in Behandlung der Geige und des Hoboe ferner auszubilden und gewinnt 1718 eine Stelle als Hoboist in der neu errichteten Königl. Polnischen Capelle. Auf jenen beiden Instrumenten findet er jedoch Nebenbuhler, die zu übertreffen er sich nicht getraut; es ist aber sein Bestreben, in demjenigen, was von ihm ergriffen wird, überall das Vorzüglichste zu leisten. So widmet er denn seinen ganzen Fleiß der Flöte, dem Instrumente, auf dem er fortan vor Allen glänzen sollte. Es mangelt ihm an Sätzen für dasselbe, er ist also genöthigt, selber sich dergleichen zu schaffen, die er von Andern durchsehen läßt, während er durch eifrige Beschäftigung mit ausgezeichneten Tonwerken, bei dem Mangel eines fortgesetzten gründlichen Unterrichts, sich nothdürftige Kenntnisse von der Setzkunst zu verschaffen sucht. Einen Lehrmeister in derselben findet er erst 1724 zu Rom an dem 72jährigen Franz Gasperini, nachdem er mit Erlaubniß seines Königs im Gefolge des Polnischen Gesandten am päpstlichen Hofe, Grafen Lagnasco, eine Reise nach Italien angetreten und am 11ten Juli jenes Jahres diese Weltstadt erreicht hat. Gasperini spricht ihn nach 6monatlichem Unterrichte frei, sofern er sich nicht auf Singcomposition legen wolle, wozu Quanz keinen Beruf in sich fühlt.

Er besucht nun Neapel, gewinnt durch Hasse's Vermittlung die Gunst des alten Alessandro Scarlatti, so abhold dieser auch Anfangs allen Bläsern sich zeigt; durchstreift dann, über Rom zurückkehrend, den übrigen Theil Italiens, besucht Paris, London, und erreicht Dresden erst nach drei Jahren wieder, am 23sten Juli 1727. Hier hält man ihn in der Königl. Capelle fest, unter Belassung seiner Besoldung als Flötenist der Polnischen Capelle. Bei einem Besuche in Berlin im Gefolge seines Königs (1728) versucht die Königin von Preußen durch Anerbieten eines Gehalts von 800 Thalern ihn für ihre Dienste zu gewinnen, sein Herr will ihn aber nicht von sich lassen und erhöht ihm freiwillig sein Einkommen bis auf die angebotene Summe. Doch erhält er die Erlaubniß, nach Berlin reisen und dem Kronprinzen Friedrich Unterricht auf der Flöte geben zu dürfen; verstohlen freilich, da Friedrich Wilhelm der Erste seinen Fritz nicht zum „Querpfeifer" werden lassen will; ja, Quanz, der starke kräftige Mann, ist einmal genöthigt, mit seinem Scharlachrocke in eine enge Heizkammer zu flüchten, um dem züchtigenden Stocke des jähzornigen Königs zu entgehen, dem jene Farbe des Rockes besonders mißfällt. Wir übergehen jene Anecdote von der Weise, wie er seine Frau, oder vielmehr diese ihn gewonnen haben soll, in ähnlicher, nur umgekehrter Weise wie der arme Basilio die Braut des reichen Camacho; an Abentheuern fehlte es seinem Leben nicht, bis er die ruhigfriedliche Stellung am Hofe seines ehemaligen Zöglings gewann, die ihm bis an sein Lebensende blieb.

Bedeutende Vortheile, wie ein lebenslängliches Gehalt von 2000 Thalern, Bezahlung einer jeden Flöte mit hundert Ducaten, angemessene Belohnung für jede neue Composition, Beschränkung seines Dienstes auf die Kammermusik des Königs, mochte der Dresdner Hof ihm nicht bieten, um ihn sich zu erhalten; es wurde ihm daher im December 1741 der beantragte Abschied ertheilt, um dem Rufe Friedrichs des Zweiten zu folgen. Geachtet und rücksichtsvoll behandelt von seinem Herrn, in seiner letzten Krankheit sogar ärztlich — einer Lieblingsneigung zufolge — von demselben behandelt, verschied er am 12ten Juli 1773 zu Potsdam in einem Alter von 76 Jahren 5 Monaten und 12 Tagen, und ein auf dem Kirchhofe der Nauener Vorstadt ihm von dem großen Könige errichtetes steinernes Denkmahl ehrt ihn, ein Zeichen von dessen Liebe und Werthschätzung.

Ob er in irgend einem persönlichen Verhältnisse zu Gellert gestanden habe, vermochte ich nicht zu erforschen. Ein solches hätte allerdings im Jahre 1762 sich anbahnen können, als Friedrich der Große in Leipzig seine Winterquartiere hielt, wohin Quanz ihm gefolgt war. Es geschieht seiner jedoch in Gellerts Briefen keine Erwähnung; auch war es nicht unmittelbarer, innerer Drang allein, der Quanz veranlaßte, dem gefeierten Dichter als Sänger sich anzuschließen, wie bei Doles und Emanuel Bach, eine äußere Veranlassung kam noch hinzu. Diese erfahren wir durch die Vorerinnerung, mit der seine Melodieen erschienen, unter dem Titel: „Neue Kirchen-Melodieen zu denen geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodieen können gesungen werden. Berlin 1760" (bei George Ludwig Winter). Sie rührt nicht von ihm selbst her, wie denn auch nicht er der Herausgeber war, sondern ein Dritter, der sich nicht genannt hat. Vor einigen Jahren, sagt dieser dort, hätten Gellert und Klopstock, die beiden großen Dichter, ihre geistlichen Lieder herausgegeben. Freunde der Religion und des guten Geschmacks hätten darin so viel Schönes, Rührendes, Erbauliches gefunden, daß sie deren Einführung bei dem öffentlichen Gottesdienste gewünscht hätten. Er, der Vorredner, sei diesem gerechten Wunsche entgegengekommen, er habe jene vortrefflichen Lieder einer Sammlung einverleibt, die vor einigen Wochen zu Brandenburg gedruckt worden unter dem Titel: „Neue geistliche Lieder zu Beförderung der öffentlichen und häuslichen Erbauung, zusammengetragen von einem Liebhaber des vernünftigen Gottesdienstes" xc. Sie sei in einem Formate erschienen, daß sie gar füglich den gewöhnlichen Gesangbüchern mit angebunden werden könne, und ihr Preis sei so geringe gestellt, daß auch der gemeine Mann und der wenig Begüterte im Stande seyn werde, sich damit zu versorgen. Nur eines habe dieser kleinen Sammlung noch gefehlt, um alle ihre Lieder zum gottesdienstlichen Gebrauche bequem zu machen: neue, leichte Melodieen auf diejenigen Gellertschen Lieder, die nicht nach den gewöhnlichen Kirchenweisen gesungen werden könnten. Es seien zwar deren schon vorhanden, die in anderer Absicht ihr Lob verdienten, sie seien nur zu schwer für den großen Haufen, auch wohl nicht einmal für ihn gesetzt — womit Doles' wie Bachs Melodieen gemeint seyn können, doch wahrscheinlicher die des Letzten, als in dem Vaterlande des Herausgebers entstanden, und um Vieles mehr verbreitet als jene. Er (fährt dieser fort) sei unvermögend gewesen, jener Schwierigkeit abzuhelfen, er sei kein Musicus. Zum Glück habe jedoch einer der berühmtesten Tonkünstler Deutschlands, dessen Name sein größestes Lob seyn würde, wenn er Erlaubniß hätte, denselben zu nennen, ihn seit einigen Jahren seiner Freundschaft gewürdigt. Den habe er gebeten und dessen liebreiche Gefälligkeit habe ihn keine Fehlbitte thun lassen. Von ihm habe er Melodieen empfangen, sie versucht, sie ohne Mühe und Schwie-

rigkeit gelernt. Aus Fremdlingen in der Tonkunst gleich ihm bestehe die Mehrzahl der Sänger bei dem öffentlichen Gottesdienste, und diesen, habe er geglaubt, würden jene Singweisen eben so willkommen seyn als ihm. Seines Freundes liebenswürdigen Charakter habe er gekannt, dessen Eifer für die Ehre der Religion, seine uneigennützige Menschenliebe; diese hätten ihn zu einer neuen Bitte ermuthigt, um die Erlaubniß, seine Melodieen drucken zu lassen. — Er theilt nun dessen Antwort mit, unterzeichnet durch die Buchstaben J. J. Q., die freilich in jener Zeit den Urheber leicht errathen ließen. Wir rücken sie wörtlich hier ein, um auch Quanz, wie seine anderen Mitgenossen, ja, wie alle Tonkünstler, die wir uns vorüberführten, selbst reden zu hören. Sie lautet wie folgt: „Mein Herr! Sie wollen die Melodieen zu den Gellertschen Liedern, welche ich Ihnen neuerlich zu Ihrem Privatgebrauche übersandt habe, durch den Druck bekannt machen lassen und verlangen dazu meine Einwilligung. Ich bin damit zufrieden, und werde meine Arbeit für reichlich belohnt halten, wenn diese schönen Lieder dadurch einen allgemeineren Gebrauch erlangen. Sie werden doch die Melodieen mit einer kurzen Vorrede begleiten? Vergessen Sie nicht, in derselben Ihren Lesern die Absichten bekannt zu machen, die ich bei Abfassung meiner Arbeit gehabt habe. Ich wollte Kirchen-Melodieen setzen, die von ganzen Gemeinen beim öffentlichen Gottesdienste ohne Schwierigkeit gesungen werden könnten. Aus dieser Ursache mußte ich mich aufs sorgfältigste bemühen, den Gesang dieser Lieder so leicht und einfach einzurichten, als mir nur möglich war. Aus dieser Ursache habe ich mich aller Verzierungen und Manieren, welche ohnedem nur in die Figural-Musik, keineswegs aber in den Choralgesang gehören, wohlbedächtig enthalten, und weiter nichts, als nur hie und da einen unentbehrlichen Vorschlag gezeigt. Wie will man von einer ganzen Gemeine verlangen, daß sie Doppelschläge, Anschläge, doppelte Nachschläge, ja, noch schwerere Manieren einmüthig und einstimmig ausführen soll? Zum richtigen Vortrage dieser Manieren gehört ein geübter Hals eines künstlichen Sängers. Eine ganze Gemeine thut, meines Erachtens, schon genug, wenn sie die ganz simplen Noten rein und richtig singet. Manieren zu machen, die unter Zwanzigen kaum Einer zu erlernen im Stande seyn möchte, muß man ihr nicht anmuthend seyn. Eine solche Galanterie wäre gewiß an einem sehr unrechten Orte angebracht" rc. Nach dieser Mittheilung schließt der Herausgeber mit wenigen Worten seine Vorrede, sie durch die Buchstaben S. F. S. unterzeichnend, die wir nicht zu ergänzen wissen.
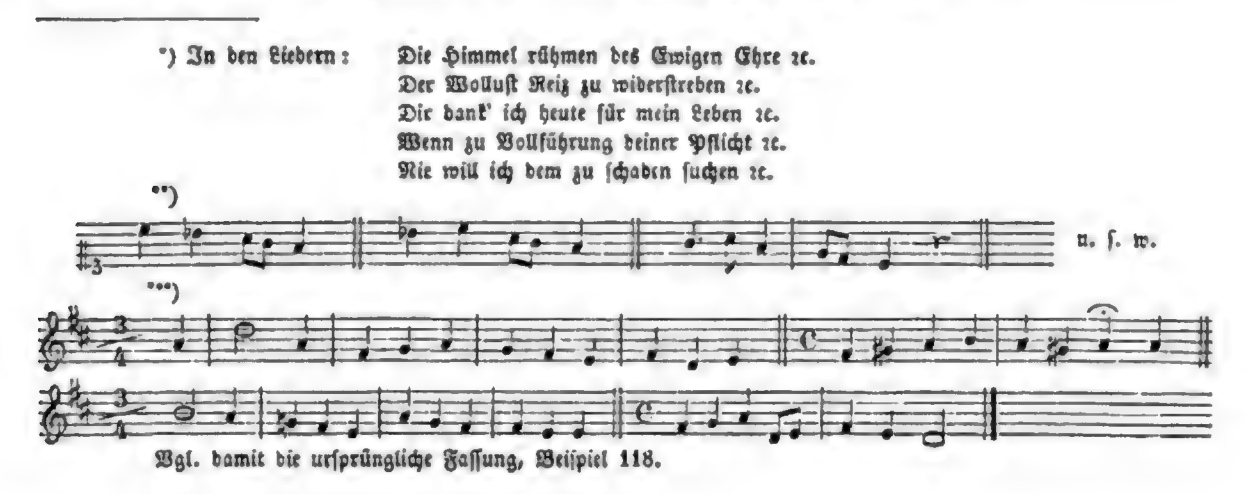
Weniges erfahren wir durch Quanzens Brief an den Herausgeber; er sagt nur, was er **nicht** gethan habe, und weshalb, ohne Zweifel auf Doles damit deutend, dessen Singweisen von jenen, durch ihn, den neuen Sänger Gellerts, klüglich vermiedenen Verzierungen strotzen, wie wir gesehen haben. Auch Quanz setzte seine Melodieen, wie Jener, vierstimmig aus; seine Handschrift derselben bewahrt die Königliche Bibliothek zu Berlin, als Erwerb mit der reichhaltigen Pölchauischen Sammlung, und nach dieser Handschrift theilen wir die Beispiele mit, die wir als Belege geben. Der Herausgeber hat nur die einfachen Weisen mit dem bezifferten Basse drucken lassen. Neben den zuvor von Doles schon gesetzten tritt hier noch eine 22ste hinzu für das von Gellert nicht herrührende Lied: „Mein Heiland nimmt die Sünder an", die wir deshalb nicht weiter berücksichtigen.

Quanz hat die harte Tonart in seinen Singweisen überwiegend vorwalten lassen; er wendet sie 16 Mal an, in den Umfängen von B, D, F (je dreimal), G, A (je zweimal), E, Es, C (je einmal); wogegen die weiche nur in fünf Fällen vorkommt, jedesmal unter einer besonderen Form, D. C. G. E. A. Mit seinem Vorgänger Doles kommt er darin überein, daß beide diese Tonart,

wenn auch in abweichendem Umfange, meist für gleiche Lieder gewählt haben: „Du klagst o Christ in schweren Leiden ꝛc., O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe ꝛc., Du klagst, und fühlest die Beschwerden ꝛc., An dir allein, an dir hab' ich gesündigt ꝛc.“, eine Wahl, die durch Ton und Inhalt der Lieder sich rechtfertigt. Weniger finden wir uns befriedigt durch dieselbe bei dem Liede: „Gedanke, der mir Leben giebt“, das Doles offenbar richtiger empfunden hat, es in harter Tonart singend. Des dreitheiligen Taktes hat Quanz nicht mit gleicher Strenge sich enthalten wie Bach, er wendet ihn fünfmal*) an, in drei Fällen öfter als Doles, und nur der triplirte bleibt ihm fern. Auch hier stellen wir uns mit Überzeugung auf Doles' Seite, der den bewegteren Schritt des ungeraden Taktes für Loblieder aufgespart hat, wogegen Quanz ihn auch solchen leiht, wo ihn nur das Streben nach Mannichfaltigkeit der Formen einigermaaßen rechtfertigen kann. Eine gewisse Einförmigkeit der Schlußwendungen, namentlich bei den ersten Melodiezeilen, deren eine in ihren Grundzügen unter 21 Melodieen achtmal, also in mehr als einem Drittel derselben erscheint**), hat etwas Ermüdendes, Steifes; man fühlt, daß Quanz Instrumentist war und nicht Sänger, daß er als Erfinder von Singweisen auf einem fremden Gebiete sich befand. Die seinigen sind leichter, einer gemischten Menge ausführbarer als Doles' Melodieen, daher haben sie auch einigen, wenn auch nicht bedeutenden Anklang gefunden, und gewiß nicht in dem Maaße, wie ihr Herausgeber es hoffte. Wie es damit in der ersten Zeit nach ihrem Erscheinen gewesen, vermag ich nicht zu sagen. In dem ersten Theile des Choralbuches von Johann Christoph Kühnau (1786) begegnet uns nur eine derselben, die des Liedes: „Gott ist mein Lied“ (Nr. 62); in dem zweiten (1790) erscheinen sieben andere: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (36) ꝛc., Der Wollust Reiz zu widerstreben (34) ꝛc., Dein Heil o Christ (26) ꝛc., Wenn zu Vollführung deiner Pflicht (198) ꝛc., Was sorgst du ängstlich für dein Leben (219) ꝛc., O Herr mein Gott, durch den ich bin und lebe (155) ꝛc., Wer Gottes Wege geht (193) ꝛc., Wer bin ich von Natur (199) ꝛc. Alle diese sind jedoch in der zweiten Ausgabe dieses Choralbuches (1817) wieder verschwunden, und erst in des jüngeren Kühnau Choral-Melodieen zu dem Gesangbuche für evangelische Gemeinen taucht wieder (Nr. 42) die Melodie des Liedes auf: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ ꝛc., doch mit erheblichen Veränderungen und namentlich mit einem, ihrer ursprünglichen Fassung fremdem Wechsel des dreitheiligen und geraden Taktes in der ersten und dritten, zweiten und vierten Zeile***); der abgeänderten melodischen Wendungen zu geschweigen.

---

*) In den Liedern: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
Der Wollust Reiz zu widerstreben ꝛc.
Dir dank' ich heute für mein Leben ꝛc.
Wenn zu Vollführung deiner Pflicht ꝛc.
Nie will ich dem zu schaden suchen ꝛc.



Vgl. damit die ursprüngliche Fassung, Beispiel 118.

Schon Johann Christoph Kühnau hat es mit Quanz' Melodieen nicht so streng genommen, wie mit denen Emanuel Bachs, geschweige denn mit deren Bässen; er hat sich befugt gehalten, an den einen und andern, seiner Überzeugung zufolge, nachzubessern. Die ersten Änderungen jener Melodie rühren bereits von ihm her, namentlich die Anwendung einer doppelten Taktart, die vielleicht daher rührt, weil es ihm nicht gelingen konnte, das Ganze auf geraden Takt zurückzubringen. Viel weiter ist darin die Folgezeit noch gegangen, wie die von dem jüngeren Kühnau mitgetheilte Fassung zeigt; ich wähle mit Fleiß jene allgemeinere Beziehung und nenne nicht diesen als Urheber der weiteren Umgestaltung, da es möglich, ja wahrscheinlich ist, daß die Weise im Munde des Volkes allgemach die Gestalt gewonnen habe, in der sie uns jetzt geboten wird. In Schichts Choralbuch (1819) ist nur eine der Quanzschen Melodieen übergegangen, zu dem Liede: „Wer Gottes Wege geht“, in zwei Tonsätzen (109, 608). Wir geben, außer der eben besprochenen, auch diese Melodie in ihrer ursprünglichen Gestalt, und fügen beiden die nach unserer Überzeugung schwunghafteste Weise Quanzens für Gellerts „Gott ist mein Lied“ hinzu, zumal sie auch die früheste ist, die Anklang, wenn auch nicht dauernden, gefunden hat, da sie später von der Bachschen verdrängt wurde*).

Das letzte und jüngste Glied des Gellertschen Sängerkreises nimmt nun unsere Aufmerksamkeit in Anspruch; das letzte, weil andere tüchtige Männer, die auch später noch zu des Dichters geistlichen Liedern Melodieen gesungen haben, damit erst geraume Zeit nach dessen Hinscheiden hervorgetreten sind, ja, mit Ausnahme von Kühnau, zwar wohl seine Mitlebenden, kaum aber seine Zeitgenossen genannt werden können. Auch ihrer wird gedacht werden, wie es zum Theil bereits geschehen ist, doch nicht mit gleicher Ausführlichkeit als jener Anderen, denn sie gehören dem Zeitraume nicht mehr an, auf den wir unsere Darstellung beschränken.

Johann Adam Hiller, Sohn des Dorfschulmeisters in dem oberlausitzischen Dorfe Wendisch-Ossig bei Görlitz, war am 25sten December 1728 geboren, mehr als dreizehn Jahre nach Gellert. Sein Vater starb, als der Knabe das sechste Jahr erreicht hatte, und hinterließ ihn in drükkender Armuth. Den nothdürftigsten Unterricht, insbesondere auch auf der Geige und im Clavierspiele, empfing er von dem Amtsnachfolger seines Vaters; im Singen übte er sich selber, bei einer guten Diskantstimme, und da er Anderes nicht kannte noch besaß, waren die Lieder des in seiner Heimath gebräuchlichen geistlichen Gesangbuches seine einzige Beschäftigung als Sänger. Passions- und Sterbelieder sang er am liebsten, die längern vor den andern gern. Im Jahre 1740 brachte seine Mutter den Zwölfjährigen auf das Gymnasium zu Görlitz, und hier zuerst erweiterte sich sein Gesichtskreis, indem er wegen seines reinen Soprans in das Singechor aufgenommen wurde. Damit wuchs seine Lust an der Tonkunst, er suchte auf der Geige und dem Claviere sich weiter zu bilden, ein Schulkamerad, Sohn eines Kunstpfeifers, war ihm auch zu Gewinnung einiger Fertigkeit auf Blasinstrumenten behülflich. Als nun damals der Rektor seinen Schülern ein collegium musicum errichtete, war seine Begierde daran Theil zu nehmen so groß, daß er 18 Groschen von seiner geringen Baarschaft für den Ankauf einer alten Baßgeige opferte, und damit seinen Eintritt in diese Gesellschaft junger Tonkünstler sich erkaufte, für die er denn auch, ungelehrt wie er war, schon einige Tonsätze fertigte, die von ihnen gern aufgeführt wurden.

---

*) S. Beispiele 119. 120.

Nach fünfjährigem Verweilen auf der Görlitzer Schule versuchte er durch Schreiberdienste sein kärgliches Einkommen zu verbessern, doch ohne Erfolg. Glücklicher war er auf der Kreuzschule zu Dresden, wohin er 1747 sich wandte. Homilius und der Cammermusicus Schmidt nahmen sich seiner liebevoll an; die ihm gewährte Gelegenheit Hassesche Opern in vollkommener Ausführung zu hören, benutzte er fleißig, ja, er schrieb von deren sieben zur Nachtzeit die Partituren sich ab. Bei aller dieser eifrigen Beschäftigung mit der Tonkunst gab er jedoch die Absicht nicht auf, für ein bürgerliches Amt als künftigen Lebensberuf sich vorzubereiten. Deshalb bezog er im Jahre 1751 die Hochschule zu Leipzig, um der Rechtswissenschaft obzuliegen. Seine Erholungsstunden widmete er der von ihm geliebten Kunst, nun auch mehr mit eigenem Schaffen, über das er allezeit sich strenge Rechenschaft abzulegen strebte, wie denn auch dieser Zeit eine von ihm geschriebene Abhandlung angehört „über die Nachahmung der Natur in der Musik". Jöcher, Gottsched und Gellert denen er vorzugsweise sich anschloß, waren ihm freundlich gesinnt. Er setzte damals Gellerts Orakel in Musik, erklärt aber späterhin selber diese Arbeit nur für rohen Stoff zu einer guten Composition jenes Singspiels.*) Durch dessen Dichter wurde ihm 1754 die Stelle eines Erziehers bei Heinrich Adolph, Grafen Brühl, einem Sohne des damals allvermögenden sächsischen Ministers zu Theil. Seinen abermaligen, längeren Aufenthalt in Dresden, den dieser Beruf ihm auferlegte, unter Verhältnissen, die ihm vergönnten einer jeden ausgezeichneten Musikaufführung mit mehr Bequemlichkeit beizuwohnen als früher, benutzte er mit Freuden, diesen Genuß sich zu verschaffen, bis er nach 4 Jahren, 1758, zum zweitenmal, nun in Gesellschaft seines Zöglings, die Leipziger Hochschule besuchte. Es war um die Zeit des siebenjährigen Krieges; Sachsen, auf dem dessen Beschwerden drückend lasteten, litt an allgemeiner Mißstimmung: Hiller, schon an sich zum Trübsinn geneigt, durch die Bedrängnisse seines Vaterlandes niedergebeugt, von körperlichen Leiden geplagt, verfiel immer tiefer in jene Schwermuth, die mit Ausnahme weniger heiteren Augenblicke, fortan die stete Begleiterin seines Lebens blieb, und ihn verleitete, sich als einen dem Tode Geweihten zu betrachten. Dieser Zeit gehören seine Melodieen an zu denjenigen Liedern Gellerts, die nicht auf gewöhnliche Kirchenweisen gesungen werden können. „Gellerten eine Freude zu machen", erzählt er selber in seiner Lebensbeschreibung (S. 303, 304 a. a. O.) „schrieb ich einige Choralmelodieen zu seinen geistlichen Liedern, die er immer sehr angemessen, sehr faßlich, und wie er sich ausdrückte, so fand, wie er selber sie machen würde, wenn er componiren könnte". Sie erschienen im Breitkopfischen Verlage, auf 4 Bogen zusammengedruckt, 1761, drei Jahre nach den Dolesschen, ein Jahr nach den Quanzischen. Ich kenne diese früheste Ausgabe nicht durch eigene Anschauung, weiß daher auch nicht, ob Hillers Melodieen damals schon in 4stimmigem Tonsatze, ob mit bloßer Baßbegleitung erschienen sind. Wir versparen ihre nähere Betrachtung bis dahin, wo wir über den letzten Theil seines Lebenslaufes in gedrängter Kürze werden berichtet haben.

Hillers Kränklichkeit, sein Trübsinn, hatten ihn vermocht die Stelle als Erzieher des jüngeren Grafen Brühl aufzugeben, ja, ein Jahrgehalt von 100 Thalern auszuschlagen, womit ihm dessen Familie zu Hülfe kommen wollte. Er zog es vor durch schriftstellerische Arbeiten, später eine musikalische Zeitschrift, seinen Unterhalt zu erwerben; am meisten beschäftigte ihn ein wöchentliches, durch Unterzeichnung nach beendigtem Kriege in das Leben gerufenes Concert, dessen Leitung ihm übertragen

*) Hiller: Lebensbeschreibungen rc. I. S. 299.

wurde, und für das er mit eifrigstem Fleiße thätig war, zumal durch Bildung von Sängern und Sängerinnen, unter denen die Namen Gertrud Schmähling (Mara) und Corona Schröter, die ihm ihre Bildung verdankten, vor Allen glänzen. Eine zweite Aufforderung zu tonkünstlerischer Thätigkeit erhielt er seit 1764 durch Koch, den Vorsteher des Leipziger Stadttheaters, der seinem Unternehmen durch eine Oper aufhelfen wollte, die jedoch bei der mangelhaften musikalischen Bildung der meisten Glieder seiner Gesellschaft zumeist nur leichte, liedmäßige Gesänge enthalten dürfe. Hiller, an den Koch sich gewendet hatte, willigte ein ihn zu unterstützen, und so entstand, im Vereine mit Felix Weiße, eine Reihe von Operetten in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in denen der grämlichste, trübsinnigste Mann durch gefällige, heitere, bald in den Mund des Volkes übergehende Weisen seine Zeitgenossen erfrischte, ja, entzückte, dem Liede eine neue Bedeutung gewann, und als er nur erst hatte bewogen werden können einer dieser Vorstellungen beizuwohnen, selber allgemach, wenn auch nicht durchaus, seiner finsteren Gedanken, seiner schwarzen Laune Herr zu werden begann. Durch diese seine Thätigkeit gewann er eine, im Verhältnisse gegen den von dem Unternehmer gezogenen Vortheil, freilich nur kärgliche Beihülfe für seinen Lebensunterhalt, allein auch die städtische Behörde Leipzigs gewährte ihm einige Verbesserung seiner Lage, indem sie ihm das Amt des Musikdirektors an der neuen Kirche verlieh. Dieser Zeit, wo er durch einen geistlichen Beruf zuerst Veranlassung erhielt auch hervorbringend sich mehr mit heiliger Tonkunst zu beschäftigen, werden die vier Motetten und Arien angehören, die in den ersten 4 Theilen (1776 — 1780) der von ihm herausgegebenen Sammlung solcher Gesänge abgedruckt sind. Im Jahre 1782 berief ihn der damalige Herzog von Curland nach Mitau, seine Hofcapelle neu einzurichten, und zwei seiner Schülerinnen, die Schwestern Podleska, die zu Hofsängerinnen ernannt waren, dahin zu begleiten. Ehrenvoll aufgenommen bei seiner Ankunft, reichlich belohnt, richtete er seinen Auftrag zur Zufriedenheit seines hohen Gönners aus, und wurde, nicht lange nach seiner Rückkehr, von diesem, unter Versorgung seiner Kinder, mit beträchtlichem Gehalte zum Capellmeister ernannt. Gern folgte er diesem Rufe, löste seine alten Verhältnisse, als unerwartet durch Veranlassungen, deren nähere Darlegung nicht hieher gehört, Curland der Obmacht Rußlands anheimfiel, und der Herzog sich genöthigt sahe das Land zu verlassen, dem Berufenen also das angetragene Amt zu gewähren sich außer Stande befand, und sich auf Unterstützung desselben, so weit seine Mittel reichten, beschränken mußte. Hiller hielt sich nun, mit seiner Familie reisend, an mehren Orten auf, in Hamburg, Berlin, Leipzig, Breslau, gewann seinen Lebensunterhalt durch geistliche Aufführungen die er veranstaltete, wie er deren zuvor schon in Leipzig als Vorsteher des dortigen großen Concerts gegeben; und hatte er hier, unter Mitwirkung seiner beiden ausgezeichneten Schülerinnen, der Mara und Schröter, geistliche Dramen Hasse's und der besten italienischen Tonsetzer zur Anschauung gebracht, so ließ er in dieser späteren Zeit zum erstenmale Händelsche Werke, zumal den Messias hören, und ihm gebührt unstreitig das Verdienst, diesen unsterblichen Meister in sein Vaterland eingeführt zu haben; freilich nicht unverfälscht, wovon später zu reden seyn wird. Erst 1789 erhielt er wieder eine feste Stellung. Doles war in diesem Jahre von dem Cantorat an der Thomasschule und dem Directorium der Musik an den beiden Hauptkirchen Leipzigs zurückgetreten, und Hiller wurde an seine Stelle, der dritte Nachfolger Johann Sebastian Bachs, gewählt. Durch eigenes Schaffen auf kirchlichem Gebiete sind diese letzten Jahre Hillers nicht ausgezeichnet, in denen sein Trübsinn und sein grämliches Wesen abermals überhand nahm. Theils war körperliches

Leiden davon die Veranlassung, mehr noch Mißverhältnisse mit Fischer, dem damaligen Rector der Thomasschule, einem gelehrten, aber harten Manne und entschiedenen Gegner der Tonkunst; Reibungen, welche das Leben beider Männer verbitterten, selbst zum Nachtheile der Anstalt der sie dienten. In dieser Zeit entstand Hillers Choralbuch, sonst wurde sie durch Unterlegung deutscher Texte unter geistliche Werke Anderer ausgefüllt, um dieselben für kirchlichen Gebrauch nutzbar zu machen, eine Thätigkeit die sich bis auf die Schöpfungen seiner späteren großen Zeitgenossen, Michael und Joseph Haydn wie Mozart, ausdehnte, die ihn, den zunächst mit Hasse's und Grauns Hervorbringungen, die er mit großer Vorliebe umfaßte, Genährten, noch in seinen letzten Lebensjahren mit hoher Bewunderung erfüllten.

Fünf Jahre vor seinem Ende, um 1799, fühlte er seine Kräfte erschöpft, und sich dadurch zu Niederlegung seines Amtes veranlaßt. Das Letzte was ihn erfreute, war (1803) das Wiedersehen seiner nun 54jährigen Schülerin Mara, sonst war sein Leben in dieser Zeit, wie seine Freunde versichern, ein nur hindämmerndes. Der 16te Juni 1804 war der letzte seines irdischen Daseyns, in einem Alter von 75 Jahren 5 Monaten und 19 Tagen, mehr als 34 Jahre nach dem Dichter, in dessen Sängerkreise wir ihn hier aufführen.

Es könnte scheinen, wir hätten kürzer seyn dürfen über Hillers letzte Lebensjahre, da sie über die jenes Dichters so weit hinausreichen, ja bis in das folgende Jahrhundert hinein. Was aber diesen angehört ist uns in einer anderen Beziehung wichtig, und war deshalb in seinen von uns auch nur angedeuteten Hauptzügen nicht zu übergehen. Für die Gestaltung des Gemeinegesanges als eines Fortwachsenden ist Hillers, wenn auch nur kurzes Verhältniß zu Gellert, der näheren Betrachtung werth; für die des Kunstgesanges in der Kirche sind es, minder freilich des Meisters eigene Hervorbringungen, als die Stellung, die er gegen die Werke Anderer eingenommen hatte, und die Art wie er sie zur Aufführung brachte.

Gellert wie Hiller waren Hypochondristen; doch erscheinen bei jenem mehr wirkliche Leiden des Leibes, bei diesem, aller nicht zu leugnenden leiblichen Gebrechen ungeachtet, doch zumeist eingebildete, als Ursache seines Trübsinnes. Dem Dichter, einem durch sein Äußeres schon einnehmenden, sanften, bei allen Leiden geduldigen und gefaßten Manne, sahen wir drei gesunde Naturen von der verschiedensten Sinnesrichtung als Sänger zur Seite stehen; den ihm in Gemüthsart, vielleicht auch äußerer Erscheinung, am ähnlichsten Doles, den geistreichen, feurigen, zur Ironie geneigten Emanuel Bach, den robusten, abentheuernden, entschlossenen Quanz; nunmehr tritt ihm ein gleichartiger Kranker gegenüber, doch eine Gestalt, wie sie kaum verschiedener von ihm hätte seyn können; unförmlich, mit äußerem Ungeschick, grämlich, heftig, polternd; innerlich aber voll reinen Willens, aufrichtiger Frömmigkeit, ehrenwerther Begabung, wenn auch der wenigsten wohl für das Gebiet geistlichen Gesanges; der glücklichsten vielleicht für dasjenige, was scheinen möchte ihm das Fernste gewesen zu seyn: das Gebiet des leichten Singspiels, wie es seiner Zeit anmuthete, und des damit im Zusammenhange stehenden, seinen Kern bildenden Liedes in allgemeinerer Bedeutung. In seinen Briefen hat Gellert so wenig über Hillers Melodieen zu seinen geistlichen Liedern sich geäußert, als er es über Quanzens gethan; aus dem gewiß glaubhaften eignen Berichte jenes seines letzten Sängers dürfen wir schließen, daß eben dessen Singweisen ihm die anmuthendsten gewesen, daß es dem mit ihm ähnlich Leidenden, der bei aller Verschiedenheit der äußeren Erscheinung ihm doch am gemäßesten empfand, eben deshalb am meisten gelungen

sei, den von ihm gewünschten Ton zu treffen. Daß dieser ein trüberer sei, als der von den übrigen Sängern des Gellertschen Kreises angestimmte, ergiebt sich daraus schon, daß Hiller des dreitheiligen Taktes sich gänzlich enthalten hat — den freilich Emanuel Bach gleich ihm in seinen für Kirchengebrauch bestimmten Singweisen vermied — vornehmlich aber aus der viel häufigeren Anwendung der weichen Tonart, als bei seinen anderen Genossen. Der von ihm gesungenen Weisen sind einundzwanzig, denn für Gellerts Lied: „Dein Heil o Christ nicht zu verscherzen" hat er keine Melodie erfunden, dagegen eine neue zu dem Liede gesungen: „Oft klagt mein Herz wie schwer es sei," dem schon die alte Melodie: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" zur Seite stand. Von diesen haben nun fast die Hälfte — ihrer zehn — die weiche Tonart, eine unter ihnen sogar eine kirchliche (das Phrygische), die des Liedes: „Nie will ich dem zu schaden suchen" ꝛc.*). Auch die in harter Tonart gesungenen — je drei und drei in C und G dur, je zwei in F und A dur und eine in B — gehen schmucklos und ernsten Schrittes einher; sie erscheinen meist zu Lob- und Dankliedern, wo eine andere Wahl kaum stattfinden konnte, und nur bei dem Liede vom natürlichen Verderben des Menschen: „Wer bin ich von Natur" möchte in Hillers Sinne die Anwendung einer Durtonart (F) auffallen, worin er auch mit Quanz übereinkommt, gegen Doles, der sich einer weichen bedient. Allein Hiller wird durch die drei letzten Strophen des Liedes gerechtfertigt, in denen er wohl den Kern des Ganzen empfunden hat, und mit Recht: denn hier ist nicht von einem Klageliede die Rede, sondern von Prüfung des Herzens, und Ermuthigung zum Kampfe gegen dessen böse Neigungen unter göttlicher Hülfe. Faßlichkeit und Sangbarkeit konnte ihm, dem Sanggeübten, dem trefflichen Singlehrer, nicht fehlen, und so haben mindestens in dem Vaterlande des Dichters eben seine Melodieen den meisten Anklang gefunden. Er selber giebt sie alle in seinem 1793 herausgegebenen Choralbuche, wohl als schon gebräuchliche, nicht erst einzuführende: waren sie ja doch schon seit 32 Jahren (1761) im Drucke erschienen, und 1792 in vierstimmiger Partitur abermals herausgekommen, also längst bekannte. Auch Schicht hat sie später (1819) mit alleiniger Ausnahme der Weise des Himmelfahrtsliedes: „Jauchzt ihr Erlös'ten dem Herrn" alle aufgenommen**), so manche Nebenmelodieen er auch nach seiner Weise für ihre Lieder giebt. In Kühnau's Choralbuche erscheint deren keine, und urtheilen wir nach C. F. Beckers evangelischem Choralbuche (1844), so wären in neuester Zeit nur zwei derselben in Leipzig noch in Gebrauch, die der Lieder: „Du klagst und fühlest die Beschwerde" (Nr. 27) und „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte" (124)***). Außer diesen Singweisen zu Liedern Gellerts giebt Hiller in seinem Choralbuche aber noch sechs Melodieen zu geistlichen Gesängen Anderer, deren Mehrzahl nicht minder gefallen, und kirchliche Geltung erlangt haben muß, weil deren fünf noch 26 Jahre später in Schichts Choralbuche sich wiederfinden. Es fehlt dort nur Hillers Weise zu dem

---

*) Am häufigsten erscheint G moll; in den Melodieen der Lieder: Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen ꝛc. — Der Wollust Reiz zu widerstreben ꝛc. — Oft klagt mein Herz wie schwer es sei ꝛc. — Was sorgst du ängstlich für dein Leben ꝛc. 4mal also; A moll zweimal: Du klagst und fühlest die Beschwerden ꝛc. — Wenn zu Vollführung meiner Pflicht ꝛc. Eben so oft E moll: Du klagst o Christ in schweren Leiden ꝛc. — An dir allein, an dir hab' ich gesündigt ꝛc. Einmal D moll: Herr lehre mich wenn ich der Tugend diene ꝛc. und so auch endlich das phrygische: Nie will ich dem zu schaden suchen ꝛc. (S. Beispiel 123).

**) Nr. 110. 591. 721. 732—735 (630). 736—744. 746—748.

***) S. Beispiel 121, 122.

Liede: „Sollt es gleich bisweilen scheinen" (Gh. B. 43) obgleich Schicht aus dem Choralbuche dieses Meisters drei andere Melodieen für jenes Lied entlehnt hat, von Homilius, Doles und eine Oberlausitzische*); dagegen erscheinen dort die der Lieder: „Steil und dornicht ist der Pfad rc., Wie mächtig spricht in meine Seele rc., Liebster Vater, ich dein Kind rc., Ich sinke zu verwesen ein rc., Wie schnell ist doch ein Jahr vergangen" rc.**) Von diesen fünfen sind nur die an der zweiten und der vorletzten Stelle genannte in harter Tonart (beide in G dur) gesetzt; alle übrigen, auch die zuerst erwähnte, bei Schicht mangelnde, bewegen sich in weicher, für die Hiller eine besondere Vorliebe hatte, so daß sie, der bei ihm vorwaltenden Seelenstimmung zufolge, stets zuerst und ungesucht bei ihm sich einfand, sobald es galt eine geistliche Weise zu singen. Von diesen allen scheint, nach C. F. Beckers evangelischem Choralbuche (Nr. 30), nur eine noch zu Leipzig im Gebrauche zu seyn, die des Liedes: „Ich sinke zu verwesen ein"***), die einen Theil der auf das Ableben der Königin von Polen Maria Antonia von Hiller gesetzten Motette bildet: „Alles Fleisch ist wie Gras," welche (S. 1—8) in dem 4ten Theile seiner Motettensammlung (1780) abgedruckt ist. Sowohl diese Motette, als die 6te des ersten Theiles (1776) „Laß sich freuen alle die auf dich trauen" und die beiden am Schlusse des dritten (1779) enthaltenen Arien: „Wohin ich seh' umringt den Pfad der Tugend der Feinde Meng rc. — Ich erhebe mein Gemüthe sehnsuchtsvoll, mein Gott, zu dir" rc. zeigen Hiller als kunstreichen tüchtigen Tonsetzer, als lebhaft und rein empfindenden Mann, sind auch freier als manche andere der durch ihn gesammelten von damals modischen jetzt veralteten Wendungen. Wir sehen daraus, daß seine Grundsätze über kirchliche Tonkunst hierin andere waren, als die seines Vorgängers Doles, der die contrapunctischen Künste ganz aus ihr verbannt wissen wollte. Hiller will, zufolge seines Vorworts zu den von ihm herausgegebenen Beiträgen zu wahrer Kirchenmusik (1791), bei Antritt seines Amtes (1789) in einer besondern Abhandlung über seine Ansichten von heiliger Tonkunst sich ausführlich geäußert haben; eine Schrift, die ich nirgend angezeigt gefunden habe, auch nicht im Stande war, sie zu ermitteln. Er wird darin, den Wünschen vieler Zeitgenossen entgegen, eine strengere Auswahl der in der Kirche aufzuführenden Gesänge gefordert haben; in jenem Vorworte äußert er mindestens: man sei Anfangs nicht damit zufrieden gewesen, daß die bisher eitle und modesüchtige Dirne (die Kirchenmusik seiner Tage) auf einmal in eine fromme und sittsame Matrone umgeschaffen werden solle. In den Beiträgen geht er darauf nicht weiter ein; sein Tadel trifft hier, und mit Recht, vor Allem die Geschmacklosigkeit der damaligen Kirchentexte. An den meisten, sagt er, sei kaum etwas anderes genießbar, als der zum Chore bestimmte biblische Spruch, und der

---

*) Nr. 36. 37. 38 bei Schicht. Hiller selbst nennt (S. XI. der Vorrede zu seinem Choralbuche) seine Melodie eine noch nirgends bekannte, die nur zur Untersuchung dienen solle, ob durch einen etwas reicheren Gebrauch der Harmonie der Simplicität des Chorals geschadet, und der Eindruck desselben geschwächt werde, was er nicht glaube. Sie ist daher auch wohl niemals gangbar geworden.

**) Bei Hiller 121, bei Schicht 107.
— — 183 — — 180.
— — 190 — — 189.
— — 218 — — 237.
— — 239 — — 275.
in der Reihe, wie sie im Texte aufgeführt stehen.

***) S. Beispiel 124.

Choralvers. Das Übrige sei meist nichts anders, als gereimte dogmatische und moralische Sätze, mit frostigen Allegorieen durchwebt, so trocken und matt, daß ein Jeder fühle, wie wenig so etwas zum Gesange sich schicke, und wenn auch der Sinn der Worte in anderer Betrachtung noch so richtig wäre. Er erläutert dieses durch Beispiele, deren wir nicht bedürfen, weil wir mehre solcher Kirchentexte uns schon vorübergeführt haben. Nun sei Hasse in seinen Werken eine Fundgrube der edelsten Tonsätze, deren Anwendung in der Kirche nur die italienische Dichtung verhindere, der sie sich anschlössen. Um diesen großen Meister in die Kirche einführen zu können, und daneben jene geschmacklosen geistlichen Dichtungen aus ihr zu verdrängen, habe er nun eine Reihe von Arien und Duetten aus allen seinen Werken zusammengestellt, und sie mit einer deutschen geistlichen Parodie versehen, die er hier darbiete. Es sind 33 Texte von Arien, 7 von Duetten, 5 von Chören geistlichen Inhalts die er in seiner Schrift zusammengestellt hat, und er bemerkt dabei: in gleicher Art eingerichtet habe er (in eben dem Jahre) 6 Arien, ein Duett und einen Chor von Hasse im Juniusschen Verlage, unter dem Titel: „Meisterstücke des italienischen Gesanges mit deutsch unterlegtem geistlichem Texte" ꝛc. in Partitur herausgegeben. Zwei der in dieser Sammlung enthaltenen Arien sind aus Opern (la Spartana generosa und Leucippo) entlehnt, drei aus einem geistlichen Singspiele: la Caduta di Gericò, einem Werke, das doch nur, sofern sein Stoff dem alten Testamente entlehnt ist, von der Oper sich unterscheidet, im Style seiner Gesangstücke aber ihr durchweg übereinkommt. Alle ohne Ausnahme hält Hiller für kirchlichen Gebrauch geeignet, ja er gesteht, auf Hasse und sich selbst sei er stolz genug, eine Empfehlung dazu für überflüssig zu halten. Durch eine einzige dieser Arien könne vielleicht mehr Erbauung bei einer Gemeine gestiftet werden, als durch steife Cantaten mit frostigen Recitativen. Es brauche ja deren Inhalt nicht immer zum Sonntags-Evangelium so zu passen, als der Vortrag des Predigers. Wem eine einzelne Arie zu wenig sei, der möge ein Paar schickliche Verse eines alten oder neuen Liedes hinzusetzen. Für kleine Städte und Dörfer könne dies hinreichend seyn. Habe man aber Vorrath an Kirchensachen, so könne man einen schicklichen Chor aussuchen, die Musik dadurch zu verlängern. So sehr ist Hiller überzeugt, der Kirche durch Einführung Hassescher Gesänge mit geistlicher Parodie den wesentlichsten Dienst zu leisten, daß er zum Schlusse des Vorworts seiner Beiträge die Absicht ankündigt, in ähnlicher Art im Breitkopfschen Verlage, sofern das Unternehmen durch ausreichende Unterzeichnungen gedeckt werde, noch 60 Arien, mehr als 10 Duette und eben so viele Chöre erscheinen zu lassen; was ihm jedoch nicht gelungen zu seyn scheint. Diese seine Vorliebe für Hasse, seine Überzeugung, durch dessen geistliches Singspiel, ja, seine ernsthafte Oper, sei der kirchlichen Tonkunst aufzuhelfen, stellt ihn in seinen Ansichten über diese auch wiederum Doles gleich, der ja der Musik bei dem Gottesdienste und in der ernsten Oper, in ihrer Richtung auf das Gemüth und ihrer Einwirkung auf dasselbe, ganz gleichen Werth beimaß. So wirkte Mattheson's Wort von dem theatralischen Wesen der Welt lange nach ihm noch fort auf die verschiedenartigsten Geister, so diente es, auch unbewußt, ihnen zur Rechtfertigung, wo besondere Hinneigung sie über die Grenzen des Kirchlichen hinaus verlockte. In einer Sammlung von Musiktexten für die Universitätskirche zu Leipzig, die Hiller im Jahr 1780 öffentlich machte, erkennen wir näher die Art, wie er bei seinen kirchlichen Musikaufführungen verfuhr, wie er für sie wählte. Er hat hier, für die Fest- und einige Sonntage des Kirchenjahres, geistliche Werke mehrer Meister zusammengestellt: drei von Homilius, je zwei von Händel, Hasse, Philipp Emanuel Bach, Haydn und von eigener Composition; je eines von Jacob Gallus,

Gaßmann, Graun, Galuppi, Brixi und Stöltzel. Von E. Bach erscheint unter andern für den Sonntag Cantate dessen treffliches „Heilig" unter Beibehaltung der einleitenden Ariette des Meisters. Man erkennt aus der Art wie die Textesworte, unter Bezeichnung der beiden einander antwortenden Chöre, denen sie zugetheilt sind, sich abgedruckt finden, leicht den Bau des Werkes, und daß es vollständig habe aufgeführt werden sollen. Ihm folgt jedoch ein Anhängsel, über dessen Quelle und sein Verhältniß zu dem Meisterwerke des geistreichen Tonschöpfers, der Text für sich uns nicht genugsam unterrichtet. Nach dem Beschlusse der Fuge des „Heilig" läßt sich nämlich noch „eine Stimme aus dem Chore der Engel" vernehmen mit einer Arie von vier Strophen, deren Bau nicht zuläßt, nur eine Wiederholung des Gesanges der einleitenden Ariette anzunehmen. Jene Engelstimme singt:

Selig seid ihr, meine Brüder,
Ihr, der Erde schwäch're Söhne,
Wenn der Jubel eurer Lieder,
Sich mit unserm Lied vereint ꝛc.

In der folgenden Strophe werden die Völker dann aufgefordert, ihren jauchzenden Gesang zu wiederholen, den sie mit dem „Herr Gott dich loben wir" auch abermals anstimmen. Die Einschaltung eines dem Werke fremden Musikstückes hat hier offenbar stattgefunden, und wie es scheint nur deshalb, um neben der zu geringfügigen einleitenden Ariette die Aufführung noch mit einem Einzelgesange von mehr Bedeutung zu schmücken. Allein bei dem Sinne, worin das Ganze geschaffen ist, hat Hiller demselben durch ein solches Einschiebsel zu nahe gethan, selbst wenn er dieses aus einem andern Werke desselben Meisters entlehnt haben sollte; um so mehr also, wenn er hier, seiner Neigung zufolge, von Hasse geborgt hat, was wir freilich nicht bestimmt behaupten dürfen. Denn was man auch nach jenen großartigen Tönen Bachs hören möge, muß allezeit fremdartig und schwach hinter dem hohen Schwunge des Vorangegangenen erscheinen, eben wie eine nur theilweise Wiederholung desselben bei seinem inneren lebendigen Zusammenhange von da ab, wo Engel und Völker sich gegenübertreten, nur als unerfreuliches Stückwerk sich darstellt. In der besten Meinung hat Hiller also nicht allein der Gattung, durch die zuvor gerügte unzulässige Vermischung des aus innern Gründen zu Trennenden, geschadet, sondern auch dem einzelnen, auf kirchlichem Gebiete heimischen und sonst wohl gewählten Werke, seine Ganzheit, Größe, und Unzertrennlichkeit verkennend.

Hiller gebührt unstreitig das Verdienst, Meisterwerke seiner Mitlebenden, wie seiner Vorzeit verbreitet, wiederbelebt und dadurch Mattheson Lügen gestraft zu haben, der stäte Veränderung, und deshalb völliges Vergessenwerden des Älteren in dem Wesen der Tonkunst für begründet hielt, damit es nicht immer dieselbe alte Leier gebe, wie er sich ausdrückte. Daß Händels Schöpfungen sich in Deutschland verbreiteten, ist Hillers Werk; er hat den Messias und den Judas Maccabäus zuerst wieder zu Gehör gebracht, und in demjenigen, was er über Beide zum Verständnisse ihrer Aufführungen sagte, wohl zu erkennen gegeben, daß er in ihren Geist und Sinn eingedrungen sei. Ja, er ist weiter noch zurückgegangen in das Alterthum, auch Meister des 16ten Jahrhunderts neu belebend, wie jenen Jacob Gallus (Händl), dessen „Ecce quomodo moritur justus" er 1780 zufolge der von ihm herausgegebenen musikalischen Kirchentexte in der Universitätskirche zu Leipzig am Charfreitage aufführte. Allein leider verdanken wir ihm dabei auch ein Erbtheil, dessen wir uns lieber entschlagen möchten,

und wodurch sein großes Verdienst um die Vorzeit bedeutend geschmälert wird: die seit ihm unter uns fortwuchernde Sucht, an der Vorzeit, wenn wir sie unter uns wieder einführen wollen, erst zu bessern, zu modeln, zu ergänzen, sie, wie wir uns ausdrücken, dem Zeitgeschmacke näher zu bringen, anstatt daß wir trachten sollten an sie hinanzureichen, sie als ein Ganzes zu begreifen. Es mag hingehen, daß Hiller in den von ihm für kirchlichen Gebrauch herausgegebenen Meisterstücken italienischen Gesanges einigen Hasse'schen Arien Hörner und Flöten zur Ausfüllung beigefügt hat (der 3ten, 6ten und einem Duett); denn sie stehen bei ihm einzeln da, und an der innern Harmonie der Färbung des Werkes, dem sie ursprünglich angehören, wird dadurch nichts verletzt. Eben so war es endlich noch das wenigst Schlimme, was er gethan, wenn, zumal bei dem Messias, er durch beigefügte Blasinstrumente die Wirkung des Einzelnen zu verstärken suchte, so verwerflich wir dieses auch im Allgemeinen halten, aus Gründen, die wir schon zuvor entwickelten, als wir eben die beiden von Hiller wiederbelebten Werke Händels in ihrer Größe und Ganzheit betrachteten*). Das Böseste war das kleinliche Mäkeln an einzelnen Stellen, die dem krankhaft empfindlichen Ohre der Zeit zu scharf erschienen, zu abgebrochen, die gemildert, ausgefüllt, dem fortgehenden Flusse des Spieles und Gesanges verähnlicht werden sollten, wie er in den Werken jener Tage herrschte, und den damaligen Beherrschern des Geschmackes nun einmal als wesentliches Erforderniß jeder guten Musik galt; das Verkennen des mächtigen großartigen Schrittes, mit dem die ältere Tonkunst einherging, und der nun der feineren Gesellschaft, in die man sie einführte, und ihrer milderen Sitte gemäßer gemacht werden sollte. Ich erinnere hier nur an die Einschiebsel, mit denen Hiller die öfteren Pausen zu Anfange des herrlichen Chores: „Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt" im Messias ausfüllte, eben wie die des Vorspiels zu der Arie: „Ist Gott für uns, wer mag uns schaden;" an sein, statt eines Trompetenvorspiels, in das Utrechter Te Deum eingeschaltetes, fast mit tanzmeisterlichem Schritte zwischen würdig-ernste Gesänge hineinschlüpfendes Ritornell; an die Umgestaltung einfacher Gesänge einer hohen und tiefen weiblichen Stimme des Pergolesischen Stabat-Mater in Chöre; an das Auslöschen der zwar Anfangs befremdenden, dem inneren Sinne aber bald befreundeten, und ihm dann unentbehrlichen Wirkung der Folge zweier harten Dreiklänge auf dem Grundtone der harten Tonart und der ihm vorangehenden siebenten, kleineren Stufe desselben, in Gallus' Charfreitagsgesange; ein Fortschritt der, angeblich zeitgemäßer, von Hiller durch den Quintsextaccord auf der großen Septime des Grundtons vor dessen Dreiklange ersetzt wurde, vorangehend den schließenden Dreiklängen auf der Dominante und dem Grundtone. In der besten Meinung, wir geben es wiederholt zu, aber in beschränkter Befangenheit, hat Hiller hier seiner Folgezeit den verderblichsten Weg gebahnt, ihr die Vorzeit, an der sie, bei augenscheinlichem Verfalle kirchlicher Tonkunst, hätte erstarken können, wiederum ferner gerückt, die heilige Scheu gegen sie verletzend, der angeblich bessernden Hand der Gegenwart sie unterordnend. Auf diesem Wege ist denn die Folgezeit auch treulich fortgegangen, nun kecker überall Hand anlegend, immer die neuere Lehre von dem Effectvollen, Wirkungsreichen im Auge, oft eben da die Wirkung zerstörend, wo sie erhöht werden sollte, den kraftvoll muthigen Fortschritt bewegter Bässe da, wo er am bedeutungsvollsten hervortrat, abschwächend durch forthallende

*) S. Seite 172, 173.

und dröhnende Trompetenstöße und Paukenschläge, die — um ein Bild von Gegenständen des Gesichtes zu entlehnen — durch tiefe auf die Gestalt geworfene Schatten, deren Züge verdunkelten. Was dem Dichter wohl hin und wieder geschahe, dem Werke des bildenden Künstlers nur in den seltensten Fällen, das hat man sich nicht gescheut, den edelsten Schöpfungen der Tonkunst früherer Tage offen anzuthun, und dazu hat ein Mann die erste Veranlassung gegeben, der sie tief verehrte, dem wir es danken müssen, daß er ein altes, durch eine gewichtige Stimme des beginnenden Jahrhunderts verbreitetes Vorurtheil durch die That beseitigte. Daß dieses jedoch nicht völlig zerstört wurde, davon trägt er zugleich die Schuld, weil er nicht kühn genug war, Unterhandlungen mit dem Zeitgeschmacke, Nachgiebigkeit gegen verwöhnte Mitlebende, gänzlich zu verschmähen.

Ein frommer Dichter, dem es auf das Glücklichste gelungen war den Ton zu treffen, der in geistlicher Dichtung seiner Zeit zusagte, hatte durch lebendig erfahrene, sorgfältig ausgestaltete, aus rechtem Drange der Seele gesungene Lieder, Zeugnisse seiner inneren Kämpfe, seines Glaubens, seiner Hoffnung und Liebe die ihn darin aufrecht erhielten, seine Gegenwart hingerissen. In einer Zeit waren diese Lieder hervorgegangen, wo ein Theil der Mitlebenden geringschätzig herabsahe auf den allgemeinen Kirchengesang, ja die gesammte, ihn befassende Gattung des Liedes, gegenüber einer auf fremdem Gebiete zumeist gezeitigten, ihn überwuchernden Blüthe des Kunstgesanges im Heiligthume; in einer Zeit, wo kaum die Klänge der geheimnißvollen Kunst jenes ehrwürdigen Meisters verhallt waren, die ein ganz Anderes offenbart hatten von der Würde und Tiefe jenes Gemeinegesanges, von seiner Unerschöpflichkeit auch für den Kunstgesang in der Kirche. Dieser alle jene Lieder zu gewinnen, als ihrer wahren Heimath, erschien die würdigste Aufgabe für mitlebende Tonkünstler, und vier derselben vor Allen sahen wir sich schaaren um deren Dichter. Eine neue Blüthe des Gemeinegesanges schien sich erschließen, eine Erfrischung und Erneuung kirchlichen Kunstgesanges daran sich reihen zu sollen; waren doch die verschiedenartigsten Geister, wenn nicht äußerlich verbündet, doch um einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt dafür versammelt; zwei von ihnen der Schule jenes geheimnißreichen, kaum hingeschiedenen Tonmeisters angehörend, der eine sein hochbegabter Sohn, durch Bande des Blutes und des Geistes ihm innig verknüpft! Waren doch, anders als hundert Jahre zuvor, wo ein leichthin hervorbringender Poet eine Fülle geistlicher Lieder als schriftstellerische Arbeit zur Ausfüllung leerer Fächer heiligen Gesanges gedichtet, und die ersten Meister seiner Zeit geworben hatte, ihnen Melodieen zu schaffen, nunmehr aus freiem Antriebe, aus rechtem Drange des Herzens, treffliche Sänger einem geistlichen Dichter entgegengekommen, dem seine Lieder, in dem Sinne wie wir es eben angedeutet, aus dem Innern erblüht waren! Allein dennoch kam es anders! Dem Gemeinegesange wurde eine und die andere Weise von Dreien der Glieder jenes Sängerkreises eingebürgert; der Drang nach Erbauung im engeren Kreise des Hauses ließ die von dem Sohne des großen Sebastian gesungenen Melodieen mit Wärme ergreifen, und fast dreißig Jahre nach ihrem Entstehen ihre erneute Herausgabe noch dringend begehren; allein für den kirchlichen Kunstgesang ging eine neue schönere Zeit nicht hervor. Doles, der früheste unter Gellerts Sängern, durch jugendliche, später mehr noch entwickelte Hinneigung zu italienischem Bühnengesange, selbst vielleicht durch das Schaffen für den Dichter, seinem heimgegangenen alten Meister entfremdet, sagte sich als kirchlicher Tonkünstler los von dessen Schule,

und wenn er auch mit richtigem Takte bestrebt war, seine kirchlichen Tonwerke an den Gemeinegesang zu lehnen, so ließ doch seine grundsätzliche Entäußerung von aller höheren Kunst, ein natürlich weiches Gemüth, die durch Bühnenwerke genährte Vorliebe seiner Jugend die er vor sich zu rechtfertigen strebte, ihn versinken in Empfindsamkeit und Gefühlsschwelgerei, während er dem Herzrührenden als der höchsten Aufgabe aller Tonkunst nachstrebte. Emanuel Bach, der Kunst als seinem Lebensberufe zuerst durch den eigenen Vater entfremdet, dann sie ergreifend zwar als solchen, doch während seiner kräftigsten Zeit in einer, der kirchlichen ganz fremden Sphäre; hier, obgleich in geistreicher Weise seinen Verhältnissen genügend, doch bei aller Gunst derselben ihrer nicht froh, zu innerem Widerspruche gereizt durch dasjenige, was er selber in das Leben rufen half, und diesen auf die eigenthümlichste Weise in eigenem Schaffen bethätigend — Emanuel Bach fand sich zwar lebhaft ergriffen durch Gellerts Lieder, doch zum Schaffen angeregt zunächst nur auf dem Gebiete häuslichen, frommen Gesanges. Als er nun später einem kirchlichen Berufe gewonnen wurde, war er mit seinem Bilden bereits in einer ganz anderen Richtung heimisch, und so unverkennbar auch der Geist seines großen Vaters auf ihm ruhte als er sein herrliches Heilig schuf, so konnte er doch hier selbst den in ihm wohnenden Geist des Widerspruches nicht unterdrücken; wie er denn überhaupt durch seinen ganzen Lebensgang den Beruf empfangen hatte, in anderer Weise als durch kirchliche Thätigkeit, eine neue Zeit in der Tonkunst anzubahnen. Quanz, der ausgezeichnete Flötenvirtuose und ehrenwerth strebsame Mann, hatte mit seinen Weisen für Gellerts Lieder überhaupt nur eine einmalige Huldigung dem verehrten Dichter dargebracht, auf einem Gebiete, das nicht das seinige war. Hiller hat vielleicht die persönliche, besondere Stimmung, in welcher Gellert seine Lieder schuf, am besten getroffen, und diesen dadurch am meisten genug gethan; die allgemeinere, höhere Bedeutung aber, die jene Lieder, von dem Dichter gelös't, als kirchliche gewonnen hatten, weniger in seinen Melodieen erreicht. Ehrenwerth und achtbar als geistlicher Tonkünstler, war er doch glücklicher begabt für das Gebiet leichten gefälligen Bühnengesanges in Liedform, die durch ihn in diesem Sinne neue Bedeutung empfing. Sich selbst erkennend, strebte er den kirchlichen Kunstgesang weniger durch eigenes Schaffen für denselben zu erneuen und zu erfrischen, als durch Wiederbelebung einer großen Vorzeit, durch Aneignen des Vorzüglichsten was die hervorragendsten Tonkünstler seiner Tage geschaffen hatten. Allein ihn befing eine ähnliche Vorliebe wie Doles, und neben ihr seine Hinneigung zur Kritik. Jene ließ in seiner Wahl auf die Quelle woraus er schöpfte, ihn weniger achtsam seyn, ja eine solche Achtsamkeit für überflüssig halten; diese verleitete ihn, auch an dem Besten aus früherer Zeit zu mäkeln, die seinige als Richterin über ihre größere Vorzeit aufzustellen, ja dieser die Pflicht aufzuerlegen, sich dem Geschmacke der Gegenwart in etwas zu bequemen. Der kirchliche Kunstgesang, weder der Grenzen seines Gebietes mehr recht sicher, noch der Mittel womit er zu schaffen habe, noch durch den Glauben an eine große Vergangenheit gehalten, ging seinem Verfalle entgegen. Wir gewinnen die Anschauung davon am lebendigsten und sichersten durch die Glieder des Gellertschen Sängerkreises, und darum nahmen wir Veranlassung eben hier aufzutreten mit diesen Betrachtungen, so wenig wir sonst den edlen Dichter und seine dankenswerthe Gabe damit irgend in unmittelbare Verbindung bringen wollen noch können. Jene vier Tonmeister waren zwar die vorzüglichsten, doch nicht einzigen Glieder jenes Kreises. In Berlin gewannen vier Melodieen zu Gellerts Liedern von **Johann Christoph Kühnau**, Cantor an der Dreifal-

tigkeitskirche daselbst Anklang*), von denen eine noch in neuester Zeit Geltung behalten hat, und eine von **Kirnberger**, Hofmusikus der Prinzessin Amalia von Preußen, und Schüler von J. Sebastian Bach**). In neuester Zeit hat **Schicht** für alle Lieder Gellerts, nicht für die auf ältere Melodieen nicht zurückzuführenden allein, eigene Weisen gesungen***) mit alleiniger Ausnahme des Communionliedes: „Ich komme Herr und suche dich“, und zwei von diesen leben nach dem Zeugnisse von C. F. Beckers evangelischem Choralbuche für Leipzig noch gegenwärtig daselbst fort†). Mancher andere ehrenwerthe Mann späterer Tage hat sich noch an Gellerts Liedern versucht, ein Zeugniß für die in ihnen lebende, nicht an Zeitrichtung und Zeitgeschmack allein geknüpfte Kraft. Und so sei es zuletzt vergönnt noch an zwei der ersten Tonschöpfer unserer Zeit zu erinnern, die sich, in verschiedenem Sinne, einzelne Gellertsche Lieder als Aufgabe gestellt: an **Joseph Haydn**, und seine beiden köstlichen Motetten: „Du bists dem Ruhm und Ehr' gebühret“ und: „Herr, der du mir das Leben bis diesen Tag gegeben, dich bet' ich kindlich an“; und an **Ludwig van Beethoven**, dessen sechs Lieder Gellerts††), für häusliche Andacht mehr arienhaft gesetzt als liedmäßig, länger als ein halbes Jahrhundert nach des Dichters Heimgange, und in einer dessen Sinnesweise vielfach fremden Zeit, dennoch Manchen erquickt und erbaut haben.

Dritter Abschnitt.

Die Melodieenbücher des achtzehnten Jahrhunderts.

Das wichtigste, einflußreichste Gesang- und Melodieenbuch des achtzehnten Jahrhunderts, das Freylinghausensche, haben wir bereits in dem ersten Abschnitte des vorangehenden Buches näher

---

*) An dir allein, an dir hab' ich gesündigt rc. (Ch. B. von 1817 Nr. 21.) 1786.
Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen rc. (Nr. 34 ebenda.)
Dir dank' ich heute für mein Leben rc. (Nr. 62 desgl.) } 1787.
Jauchzt ihr Erlös'ten dem Herrn rc. (Nr. 142 desgl.)
Die erste unter ihnen ist die in das Melodieenbuch zu dem Gesangbuche für evangelische Gemeinen aufgenommene.

**) Gott ist mein Lied rc. 1786. Kühnau, Ch. B. von 1817, Nr. 111. Mel.-Buch 73.

***) S. dessen Choralbuch (1819) Nr. 287, 306, 308, 310 — 341.

†) Gott ist mein Lied rc. (Nr. 44.)
Nach einer Prüfung kurzer Tage rc. (Nr. 81.) Von Becker selbst findet man dort eine Weise für Gellerts Abendlied: „Für alle Güte sei gepreist“ rc. (Nr. 39.)

††) Gott, deine Güte reicht so weit rc.
So jemand spricht: ich liebe Gott rc.
Meine Lebenszeit verstreicht rc.
Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc.
Gott ist mein Lied rc.
An dir allein, an dir hab' ich gesündigt rc.

betrachtet. Seine Wichtigkeit, sein Einfluß, beruhte darauf, daß es der Richtung, den Bedürfnissen der Zeit entgegenkam in Liedern wie Melodieen, darum vermochten tadelnde, verurtheilende Stimmen selbst gelehrter geistlicher Körperschaften seine Verbreitung nicht zu hindern. Beides aber hatte auch darin seinen Grund, daß es Gesang= und Melodieenbuch zugleich war, wie alle geistlichen Singbücher der vorangehenden beiden Jahrhunderte. Die Singweisen von den Liedern zu trennen, sie als besondere, rein musikalische Sammlung zu geben, war bis zum Ausgange des 17ten Jahrhunderts noch nicht Gewohnheit geworden, es geschahe erst im Laufe des folgenden, und war bis zu dessen Mitte hin so sehr schon allgemeiner Gebrauch geworden, daß (wenn wir das 1733 erschienene „Groß=Markgräfisch Baden=Durlachsche Kirchengesangbuch“ ausnehmen, das doch zu 444 Liedern nur 160 Singweisen enthält, und erneuerte Ausgaben früherer Gesangbücher), ein bedeutendes Melodieenbuch, das zugleich geistliche Liedersammlung gewesen wäre, sich nicht mehr nennen läßt. Diese Vereinigung findet sich um diese Zeit meist nur bei Büchern solcher Art, die in Richtung und Gesinnung dem Freylinghausenschen sich anschließen, wie das Schemellische. Allein schon dieses giebt, wie wir gefunden, zu 954 Liedern nur 69 Singweisen, und verspricht am Schlusse seines Vorwortes neben einer (wohl nie erschienenen) neuen Ausgabe, die für jedes nicht etwa mit einer allgemein bekannten Melodie versehenes Lied eine passende enthalten werde, noch eine andere ohne alle Melodieen, um das Buch nicht nur beliebter, sondern auch wohlfeiler zu machen. War es zunehmende Mittellosigkeit, war es der verminderte Antheil an dem Gemeinegesange, die zu einer solchen Trennung des Gedichts von dem Gesange hinwirkten? las man damals in der That geistliche Lieder mehr als man sie sang? wir wollen darüber nicht entscheiden, und nur noch bemerken, daß mit dem Ausgange des Jahrhunderts, aus den späteren Ausgaben selbst lange beliebt gewesener Singebücher, wie der praxis pietatis melica und des Freylinghausenschen Gesangbuches, die eingedruckten Melodieen verschwunden waren.

Die Herausgabe abgesonderter Melodieenbücher, die den mitgetheilten Weisen häufig nicht einmal die Worte der ersten Liedstrophe unterlegten, und in ihrem Inhaltsverzeichnisse nur die Angabe enthielten, welchen andern Liedern die aufgenommenen Melodieen angepaßt werden könnten, hat dem Wachsthume des Gemeinegesanges offenbar geschadet. Viele Tonsetzer, Herausgeber solcher Bücher, sind, wie wir sehen werden, bemüht gewesen durch Erfindungen neuer Singweisen den allgemeinen Kirchengesang zu bereichern; aber auch abgesehen davon, daß es der Mehrzahl von ihnen an dem Sinne für das Volksgemäße fehlte, daß sie den sachmäßigen Tonkünstler nicht vergessen konnten, ihren Hervorbringungen also die Eingänglichkeit gebrach, und Matthesons verdrießliche Frage: „aber wer singt sie?“ darin schon ihre Beantwortung findet; so blieben diese auch deshalb unbeachtet und unbekannt, weil sie nicht mit den Liedern gegeben waren, und ihre Hinweisung auf neue, bisher noch wenig verbreitete, für sich genommen keinen Anreiz gewähren konnte sich näher mit ihnen bekannt zu machen, sie denselben anzupassen. Es hing lediglich von den Organisten oder Cantoren ab, in deren Händen die Mehrzahl dieser abgesonderten Melodieenbücher sich befand, ob sie versuchen wollten durch den Sängerchor die neuen Singweisen dem Ohre der Gemeine bekannt und annehmlich zu machen, um sodann unter jenes Beihülfe sie einzuführen; in den meisten Fällen aber ist es geschehen, daß, wohl oder übel, ältere Melodieen, auseinanderzerrend und zusammendrängend, je nach den Anforderungen der Sylbenmaaße, solchen neuen Liedern angeeignet worden sind, einer Verfälschung derselben mit Rücksicht auf ihre ursprünglichen Lieder eben so den Weg bahnend, als dem oft widersinnigsten Ge-

brauche für neue, zu gleichem Verderbnisse des Kirchengesanges. Frühe aber schon im 18ten Jahrhunderte kam auch die Richtung auf, an den älteren Liedern, und eben so ihren Melodieen, nach vorgeblichen Zeitbedürfnissen zu modeln und zu ändern, worüber oft das Eigenthümlichste an beiden verloren ging, und bei Vernachlässigung der älteren Quellen für beide, zumal die Singweisen, das Wissen um ihre ursprüngliche, oder doch im Sinne des Gemeinegesanges auf dem Wege lebendigen Bildens festgestellte Gestalt allmälig verscholl. Den Umarbeitungen der Lieder selbst, sofern sie in der dadurch veränderten Gestalt eingeführt werden sollten, hat sich wohl oft ein Widerstand der Gemeinen entgegengesetzt; bei den Melodieen blieb der für sie erkaltete Sinn mit demjenigen begnügt, was man von ihnen übrig gelassen hatte, ein Erkaltetseyn, das auch der Einführung neuer Weisen durch das bloße Gewicht der Trägheit Hindernisse bereitete. Verständiges Abwägen des Schicklichen, des Zweckmäßigen, bereitet auf einem Gebiete, bei dem die Kunst nur irgendwie betheiligt ist, dem Neuen niemals den Weg, der allein durch Begeisterung ihm geebnet wird: diese war es, die den Singweisen der sogenannten Pietisten in Freylinghausens Gesangbuche Anklang gewann, Gellerts Liedern und mindestens einem Theile der Singweisen seines Sängerkreises Bahn brach. Darum haben wir mit jenem, den Anfang des Jahrhunderts auf unserm Gebiete eigenthümlich bezeichnenden Buche, die Darstellung in diesem letzten Theile des gegenwärtigen Unternehmens beginnen, mit diesem Sängerkreise aber sie beschließen zu müssen gemeint. Der gegenwärtige Bericht geht zwar hinaus um einige Zeit über diese Grenze, allein nur um dem Schlusse des vorangehenden Abschnittes sich näher anzureihen. Damals kamen, den mehrstimmig gegebenen Weisen zu Gellerts Liedern darin sich anschließend, die vierstimmigen, wortlosen Choralbücher auf, und wenn sie die Melodieen auch in der Gestalt geben, wie die neuere Zeit grundsätzlich sie zugerichtet hatte, von aller Mannichfaltigkeit in so weit entkleidet, als das Maaß der Lieder eine solche Vereinfachung nur hatte gestatten wollen, so wenden sie doch ihre Aufmerksamkeit der kirchlichen Tonart wiederum zu und deren rechter Behandlung durch die Harmonie, bis diesen Bestrebungen ein rüstiges Mitglied jenes Gellertschen Sängerkreises entgegentritt, dessen nicht wohlthätige Bestrebungen für kirchlichen Kunstgesang wir zum Schlusse des vorangehenden Abschnittes betrachteten, und ganz im Sinne der modernen Verbesserer des Kirchengesanges, mit redlichem, aber wenig erleuchtetem Eifer, auf eine bloß verneinende Anschauung der älteren Tonwelt gleich Mattheson sich gründend, bemüht ist, dem evangelischen Choralgesange auch die letzte Eigenthümlichkeit noch abzustreifen, die dieser ihm gelassen, „daß er sein Absehen auf eine gewisse Tonart richte". Denn diese Behauptung, lehrt Hiller, den wir hier im Sinne haben, sei eine falsche, auf wesenloser Voraussetzung gegründete, die Verehrung des Alterthümlichen von jener Seite her eine irrige, erträumte; die Vorzüge der kirchlichen Tonarten vor denen der Gegenwart bei geistlichen Melodieen seien entweder gar nicht vorhanden, oder beruhten auf keiner inneren Nothwendigkeit eben für bestimmte dieser Tonarten; man könne sie vielmehr nach Willkühr auf alle übertragen.

In diesen Andeutungen geben wir eine leichte Übersicht des mit dem evangelischen Kirchengesange unmittelbar zusammenhängenden Theiles von dem Bücherwesen jener Zeit, wie wir zugleich den Faden gewähren, an dem wir den folgenden Bericht fortzuleiten gedenken. Die Anordnung desselben nach den einzelnen Landschaften Deutschlands, in welchen die Melodieenbücher erschienen, ist hier nicht länger allgemein zweckmäßig, weil der Überblick leichter nach den Richtungen gewonnen wird,

die wir in jenen vorwalten sehen, und sie wird sich nur da rechtfertigen lassen, wo wir eine zusammenhängende örtliche Entwickelung nachweisen können, wo wir denn auch dieser folgen werden.

Die wenigen mehrstimmigen Melodieenbücher die im Beginne des Jahrhunderts bis gegen dessen Mitte erschienen, waren entweder ausdrücklich nur Orgel- und Clavierspielern gewidmet, oder häuslicher Erbauung im Gesange. Unter jenen zeichnen wir zwei aus. Im Jahre 1709 erschien zu Leipzig, im Drucke Christoph Friedrich Rumpfs, und im Selbstverlage des Autors, eine Reihe von Tonsätzen mit der Aufschrift: „Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit, bestehend in denen gewöhnlichen geistlichen Liedern so durchs ganze Jahr bei öffentlichem Gottes-Dienste gesungen werden. Auf eine gantz angenehme, jedoch leichte Manier in Italienische Tabulatur gesetzt, so daß allemahl der Choral eines jedweden Liedes auf der Orgel, nachgehends eine gebrochene Variation auf dem Spinett oder Clavichordio zu tractiren folget, mit sonderbahrem Fleiß aufgesetzet von **Daniel Vettern**, Organisten zu St. Nicolai in Leipzig". Durch die Widmung vom 26sten August 1709 hat der Verfasser sein Werk zwei Leipziger Handelsherren zugeeignet, denen gegenüber er seine Gabe einem Echo vergleicht, dem Wiederhalle empfangener Wohlthaten; dann wendet er sich in der Vorrede an den größeren Kreis Theilnehmender. Er preis't die große Kraft der Tonkunst, zumal der geistlichen, deren geistige Einwirkung allbekannt und außer Streit, deren Heilkraft bei leiblichen Übeln mindestens wahrscheinlich sei, worüber nun aus geistlichen wie weltlichen Schriftstellern eine Menge Beweisstellen beigebracht werden. Dann geht er über auf das Einzelne seines Werkes, wo er nun an den gebrochenen, dem Claviere bestimmten Sätzen über geistliche Weisen rühmt, „daß diese Manier eine sonderbahre Anmuth mit sich führe, wenn sie rechtschaffen und also tractirt werde, daß die Hände beständig auf dem Claviere liegen blieben, sonderlich aber, wann in der rechten Hand mit dem kleinen Finger der Choral geführet (werde) und man sich des Daumens fleißig bediene, insgemein aber dieses Merkmahl behalte, daß alles douce geschliffen werden solle". Diesem Vorberichte folgen dann Sätze für die Orgel über 69 Choralmelodieen, aber nur 57 gebrochene für das Clavier, indem bei zwölf Singweisen dergleichen nicht gegeben sind.*) Die Orgelsätze sind meist vierstimmig, ohne Rücksicht auf selbständigen Gebrauch des Pedals, noch Angabe der Registrirung; der Satz ist verhältnißmäßig einfach, die Melodie geht ohne Unterbrechung durch vermittelnde Zwischensätze fort, ihre Dehnungen, wo sie aus älterer Zeit herstammten, sind nirgend beseitigt, eben so wenig als der späterhin so oft getilgte dreitheilige Takt. Die Tonschlüsse der phrygischen Melodieen sind regelmäßig behandelt, die des Liedes: „O

---

*) 1) Christ ist erstanden ꝛc.
2) Komm heiliger Geist, Herre Gott ꝛc.
3) Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc.
4) Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc.
5) Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.
6) Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc.
7) O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc.
8) Erhalt' uns Herr bei deinem Wort ꝛc. (und die beiden dazu gehörigen Weisen).
9) Mitten wir im Leben sind ꝛc.
10) Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc.
11) Herr Gott dich loben wir ꝛc.
12) Wir glauben all' an einen Gott ꝛc.

Herr, mich armen Sünder" ausgenommen, die, wie bei ihrem ersten Erscheinen in einer weltlichen Liedersammlung Hans Leo Haßlers, als Durmelodie erscheint. Vollgriffigkeit an einzelnen Stellen, über die gewählte Stimmenzahl hinaus, finden wir hier, wie in andern Werken der besten Orgelmeister bis hin zu Sebastian Bach. Mit Ausnahme des Titels, der Widmung, Vorrede, des Registers, ist das Buch, jedoch nicht mit außerordentlicher Sauberkeit, in Kupfer gestochen. Ohnfehlbar fand es Beifall, den es auch wohl verdiente, denn vier Jahre später (1713) gab der Verfasser einen zweiten Theil unter gleichem Titel heraus, mit noch 48 in ähnlicher Art behandelten Melodieen, deren jede (nur mit Ausnahme von vieren)*) in einem gebrochenen Tonsatze neben einem gebundenen, orgelmäßigem erscheint. Zuletzt begegnet uns noch eine von dem Herausgeber herrührende Weise in vierstimmigem Satze für Gesang, die des Grabliedes: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" ꝛc. Vetter, der in seiner Vorrede über den Werth und Nutzen der Sterbelieder sich verbreitet, berichtet uns Folgendes über dieses Lied und seine Weise: „dergleichen lobwürdige Sterbensgedanken (sagt er) hat auch bei gesunden Tagen der geistreiche, und wegen des bei allen andächtigen Betern sehr beliebten Büchleins, Kern aller Gebete genannt, besonders wohlbekannte Theologus und Prediger in Breßlau, Herr M. Caspar Neumann, in dem schönen Liede: Liebster Gott, wann werd' ich sterben ꝛc. mit poetischer Feder entworfen; dessen Composition mir Herr Jacobus Wilisius, breßlauischer Cantor zu St. Bernhardin ehemals aufgetragen, inmaaßen derselbe solches bei seiner Beerdigung abzusingen verordnet hatte, wie auch nachgehends Anno 1695, wirklich geschehen. Mittlerzeit aber ist dieses Lied durch so viel Verstimmelung sehr unkenntlich geworden, dannenhero ich vor nöthig befunden, demselben seine vorige Gestalt wiederumb zu geben, und vielen andächtigen Gemüthern hier an diesem Orte zu Liebe, welche bei glückseeligem Zustande zugleich ihres Todes öfters eingedenk zu seyn nicht ermangeln, diesem Werke beizufügen, auch einen langsamen Tact, soviel nur möglich, dabey zu recommandiren" ꝛc. Der Tonsatz Vetters über diese seine Melodie, den wir bereits früher mit Bezug auf einen von Joh. Sebastian Bach mittheilten,**) gewährt gegen diesen gehalten eine anziehende Vergleichung, da er uns zeigt, wie mit wenigen Zügen und anscheinend unerheblichen Veränderungen der gleichzeitige große Meister der löblichen Erfindung seines Kunstgenossen die letzte Vollendung gegeben hat.

Um zwanzig Jahre später als der 2te Theil der Vetterschen Choralsätze war das andere Werk, dessen wir zuvor gedachten und das in einzelnen Heften herausgegeben wurde, vollständig erschienen. Sein Titel, der uns eine weitläufige Beschreibung erspart, lautet folgendergestalt: „Harmonische Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde, das ist: kurze, jedoch nach besonderem Genie und guter Grace elaborirte Präludia von 2, 3 und 4 Stimmen über die bekanntesten Choral-Lieder &c. Allen Hohen und Niedern Liebhabern des Claviers zu einem Privat-Vergnügen, denen Herren Organisten in Städten und Dörfern aber zum allgemeinen Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst mit besonde-

---

*) Über die Weisen:
1) O Lamm Gottes unschuldig ꝛc.
2) Also heilig ist der Tag ꝛc.
3) Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc.
4) Gott sei gelobet und gebenedeiet ꝛc.
werden nur orgelhafte Sätze gegeben.

**) Beispiel 97 a. b.

rem Fleiße entworfen. Welchen jedesmahl am Ende der schlechte Choral, mit einem zierlichen Fundament nach dem Generalbaß, und zwischen jedem Commate eine kurtze Passage, sauber in Kupfer gestochen, annoch beigefüget, und nebst einem nöthigen Register stückweise herausgegeben worden von **George Friedrich Kauffmann,** Fürstl. Sächs. Merseburgischem Capell-Direct. und Hof-Organisten. Leipzig auf Kosten des Autoris" ꝛc. Durch die Widmung vom achten October 1733 ist dieses Buch dem Herzoge zu Sachsen, Heinrich, postulirtem Administrator des Stiftes Merseburg, zugeeignet, und dieser Widmung folgt dann eine Vorrede „an den geneigten und musicliebenden Leser", die über die Einrichtung des Ganzen Rechenschaft giebt. Es enthält 75 Choralmelodieen mit bezifferten, oft lebhaft bewegten Bässen, eine jede mit einem, manche sogar mit zwei und drei sorgfältig ausgearbeiteten Vorspielen versehen, die durch Spielmanieren — Triller, Doppelschläge, Mordenten — reichlich ausgeschmückt sind. Die Sätze über die schlechten (einfachen) Choralmelodieen lassen sich als Muster nicht eben empfehlen; bei ihren Bässen, nach deren Bezifferung der Organist die Mittelstimmen ausführen soll, ist mehr auf modische Zierlichkeit gesehen als auf sinngemäße Deutung und Entfaltung der Singweisen, und die in bloßen Läufen und mannichfach gewendeten melodischen Gängen bestehenden Zwischenspiele zeugen nicht von großer Erfindungskraft, ganz abgesehen von der sonstigen Zweckmäßigkeit solcher, das Ebenmaaß des Fortganges, wie hier, aufhebenden, die einzelnen Zeilen des Gesanges trennenden Sätze. Der Verfasser spricht in der Vorrede zwar aus, daß „etwas rechts dazwischen gemacht werden müsse, weil gar stille halten zu schlecht sey"; allein die Forderung des Ebenmaaßes, die hier nirgend beobachtet ist, macht sich gebieterisch dagegen geltend. Bei den Vorspielen ist mit wenigen Ausnahmen die Registrirung überall angegeben; sie beruhen alle auf den Melodieen der ihnen folgenden Lieder, welche sie ganz oder theilweise in freier Nachahmung behandeln, oder die ihnen als fester Gesang zu Grunde gelegt sind. Bei einigen zu vier Stimmen*), die sich in unabhängigen, bewegten, der Grundstimmung des Liedes frei sich anschließenden Wendungen ergehen, soll dessen Melodie daneben durch einen Hoboebläser ausgeführt und dieser so gestellt werden, „daß es ließe, als wäre es ein Register in der Orgel, welches die Sache um so viel angenehmer machen werde ꝛc."

Haben beide eben beschriebene mehrstimmige Melodieenbücher der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts einen bestimmten Theil der kirchlichen Feier zum Gegenstande, das Orgelspiel, sofern es den Gesang einleitet, sich ihm gesellet, ihn regelt und unterstützt; so ist dasjenige, zu dem wir nun übergehen, ausschließend dem Gesange bestimmt, und gehört daneben zu den wenigen dieses Zeitraumes, die Melodieen- und Liederbücher zugleich sind. Es erschien außerhalb Deutschlands, in einer schweizerischen Stadt, scheint aber bei seiner Verbreitung durch viele deutsche Büchersammlungen zu seiner Zeit auch da Beifall genossen zu haben. Seine, nach Sitte der Zeit und dem Vorbilde des vorangegangenen Jahrhunderts ausführliche Aufschrift zeigt, was in ihm uns gegeben wird. Sie lautet: „Himmlisch gesinnter Seelen Himmel = durchschallende und unsern Gott billig hoch = verherr-
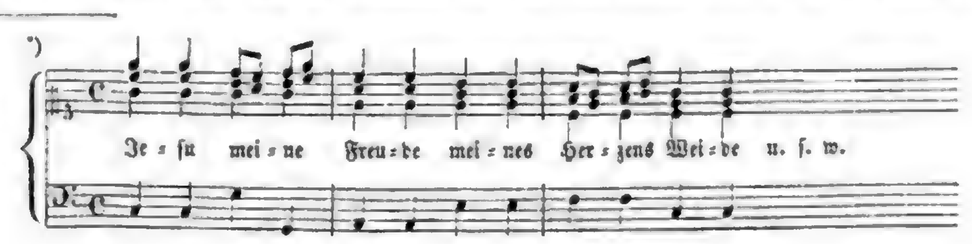
---

*) Gelobet seyst du, Jesu Christ ꝛc.
Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc.
Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.
Herr Christ, der einig' Gotts Sohn ꝛc.
Herr Gott, dich loben alle wir ꝛc.

lichende Gebät-Musik, das ist: Gesang-Gebät-Buch, bestehend in 1000 auserlesenen, Seufzer-oder Gebät-Weise gestellten, sowohl alten, als aber auch viel und noch mehr neuen, verändert- und verbesserten geistlichen lieblichen Liedern. Mit anmuthigen, aus unterschiedenen musikalischen Büchern gezogenen, auch zum Theil ganz neu-componirten leichten Melodieen zu 2. 3. 4 und 5 Stimmen. Nebst einem accurat-gezeichneten General-Baß, in dieses bequeme Format zum Lob des Drey-Einigen GOTTes und zu wahrer Gottseliger Erbauung verfertiget von **Caspar Zollicofer**, p. t. Diacon der Gemeinde zu St. Leonhard. (Nachzufragen und zu finden bei dem Autore. St. Gallen, Gedruckt bei Ruprecht Weniger, MDCCXXXVIII. [1738]). Von dem Herausgeber wissen wir durch Gerber nicht mehr, als daß er im Jahre 1707 zu St. Gallen geboren war; ob er „ein guter Dichter" gewesen, wie jener Gelehrte ihm nachrühmt (N. L. IV, Col. 649), möge sein Buch uns lehren. Er hat es durch die Widmung vom 18ten September 1738 dem „Bürgermeister, Klein- und Großen Räthen der löblichen Stadt St. Gallen" zugeeignet. Er gebe sein Buch nicht hervor, sagt er darin, als öffentliches Kirchengesangbuch, sondern zur Privatandacht, als Hausgesangbuch; man fühlt indeß wohl heraus, daß er seine Gönner anzuregen bestrebt ist, für die Herausgabe eines zeitgemäßen kirchlichen Liederbuches zu wirken und ihnen in seinem Unternehmen ein Muster geben will, wie ein solches einzurichten sei, mit wie demüthigen Reden er auch eine solche Absicht von sich ablehnt. Die alten Kirchenlieder, sagt er, seien für ihre Zeit wohl gar nützlich und gut gewesen, zum Theil auch noch in der Gegenwart mit Erbauung zu gebrauchen; fügt aber dann hinzu, daß sie „gleichwohlen nicht für unsere Zeiten, und noch viel weniger also verfertigt seyen, daß man zu deren beständiger Beibehaltung in unseren Kirchen verbunden sey." Das Wort Gottes habe man reichlicher als zuvor, die Hülfsmittel überflüssiger, zumal in St. Gallen, „in welchem der güldene Leuchter des himmlischen Gnaden-Evangelii noch fürbaß aufrecht verblieben". Bei diesen „recht güldenen Zeiten, in denen die göttliche Erkenntniß größer grünen, blühen und wachsen könne und solle", sei es wohl noth, auf erbauliche Verbesserung eines Gesang- und Gebetbuches zu denken, damit man in allen Theilen, also auch im Gesange, einen vernünftigen Gottesdienst habe, „der bey der noch dauernden Verfassung eben nicht immerdar sich finde". Die Meisten sängen gewohnheitsgemäß her, was sie gelernt, ohne Verstand, machten ein leeres Getöne; zu geschweigen, daß selten ein Psalm oder Gesang bei dem Gottesdienste gewählt werde, der sich auf das geprebigte Wort schicke. Mit Recht habe man ihm, dem Herausgeber, anmuthen dürfen, statt des gegenwärtigen Haus- auf ein Kirchen-Gesangbuch zu denken. Ein solches aber wäre ganz anders anzulegen gewesen, auch sei einer solchen Aufgabe seine „Unvermögenheit und Untüchtigkeit" nicht gewachsen. Im Großen, Allgemeinen zu schaffen, gebühre seinen Gönnern. „Sie (redet er sie an) haben den Gewalt darzu und die benöthigte Prudenz von dem Allgewaltigen und allein Weisen, der stärke Sie kräftig, und helfe Ihnen mit! daß Sie Befehl ertheilen, und weiter rühmlich veranstalten, daß unser Sangallen ein recht geistliches Zion werde, darinnen die Drey-Einige Liebe ohnablässig gepriesen und auch in unsern öffentlichen Kirchen-Versammlungen überall ein vernünftiger Dienst dem Herrn geleistet werde mit Bäten und Singen; gewiß ist, daß Sie hierdurch auf eine nahmhaft distinguirte Weise den Glanz ihrer hohen Regenten-Würde auf die späte Nachkommenschaft können verewigen" rc. Er schließt dann mit Seegenswünschen für seine Gönner, und bei der Fassung seiner Anrede werden wir nicht zweifeln können, daß seine Absicht dahin gegangen sei, durch sein Unternehmen einem verbesserten allgemeinen Kirchen-

gesangbuche die Bahn zu ebnen. Daß er nicht offner sich darüber ausgesprochen, mag zum Theil darin liegen, daß, der neuen Lieder zu geschweigen, die neuen Melodieen die er giebt, und die er als zeitgemäßer gebildete an die Stelle der alten, in seinem Sinne veralteten setzen möchte, einen von dem kirchlichen Tone zu abweichenden, weltlichen anstimmen. Für häuslichen Gebrauch durfte Niemand dagegen etwas einwenden, und von hier aus konnten ihnen bei erlangtem Anklange auch die Thore der Kirche sich öffnen; aber ein solcher Erfolg war doch erst abzuwarten, damit den Herausgeber nicht der Vorwurf unbefugter Neuerung treffe. Daher jenes klügliche Ablehnen, Zurückziehen, dem zuletzt doch der Wunsch der Annäherung zu Grunde lag. Das Buch enthält in zwei Abtheilungen zuerst Lieder für alle Wochentage, Morgens und Abends, Allgemeine Morgen- und Abendseufzer, Lieder vor Antritt des Berufs und nach vollbrachter Arbeit, Lieder vor und nach dem Essen, Geburtstagslieder u. s. w. Es sind ihrer 188 mit 88 Melodieen, unter diesen 29 vierstimmige, die übrigen zu 2 und 3 Stimmen. Achtmal sind, zur Ergötzung als Canon zu singen, fromme Sprüche eingestreut. Alsdann folgt als 2ter Abschnitt der Haupttheil des Buches, Seite 177 zu Unrecht „Erster" genannt, weil ihm kein zweiter nachfolgt, „in welchem die Gebät-Lieder begriffen sind, die von Gott, von seinem Wesen und Eigenschaften, Wegen und Werken handeln", und dieser giebt uns die auf dem Titel versprochenen tausend Lieder mit 244 Melodieen, darunter zwei zu fünf Stimmen, die des Lindemannschen Liedes: „Jesu wollst uns weisen" (Nr. 420) und eines Gesprächsliedes zwischen Christo und der Seele: „Großer Herr, darf ich was bitten" (Nr. 533); 81 vierstimmige, die übrigen zu 3 und 2 Stimmen; auch erscheinen unter diesen solche, bei denen der Baß nur begleitende, nicht wesentlich mitwirkende Stimme ist. Die Weise eines Schriftliedes: „Wer nicht die Worte hält, die im Gesetz zu sehen" (Nr. 181) für zwei hohe Frauenstimmen mit einem bewegten Basse, ist die einzige, der auch eine selbständige Instrumentalbegleitung (von Flöten im Einklange) beigegeben ist. Die Melodieen gehören dem geringeren Theile nach dem Lobwasserschen Psalter an — nur daß sie stets der Oberstimme in den mehrstimmigen zugetheilt sind — und den ersten Zeiten der Kirchenverbesserung; die Mehrzahl sind aus der Seelenmusik, einem andern Sammelwerke des Herausgebers, aus Bachofens Halleluja, aus der Sionsharfe, aus dem Halleschen (Freylinghausenschen) Gesangbuche entnommen, und wo wir diese oder andere Quellen nicht angegeben finden, werden wir sie, dem Titel des Buches zufolge, für neucomponirte halten dürfen, wobei freilich zweifelhaft bleibt, ob sie von dem Herausgeber selbst oder einem musikalischen, ungenannt gebliebenen Freunde und Mithelfer herrühren. Weder die Art, wie die einen noch die anderen erscheinen, ist zu rühmen. Der Tonsatz der älteren wie neueren Weisen ist oft fehlerhaft, die Hauptmelodie wird durch die zweite Stimme überstiegen, durch deren tändelnde Gänge abgeschwächt und undeutlich gemacht. Kräftige alte Melodieen werden mit ganz unbedeutenden neuern vertauscht, wie unter andern die von Johann Francke's schönem Liede: „Jesu meine Freude"*); und was die voraussetzlich neu componirten betrifft, so haben viele derselben

*)



das Tanzhafte der Halleschen, ohne deren fließenden Gesang oder ihre Wärme zu besitzen. Was dem Herausgeber als zeitgemäße, der Forderung eines vernünftigen Gottesdienstes genügende Verbesserung der alten Lieder erschienen sei, möge an einzelnen Beispielen sich kund geben. Statt der körnig rauhen, kräftigen Worte der Schlußstrophe des Liedes „Herr Christ der einig' Gotts Sohn":

Ertödt' uns durch dein' Güte,
Erweck uns durch dein' Gnad',
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu' leben mag ꝛc.

singt er:

Ertödt' das alte Leben
Und schaff den neuen Geist,
Der dir ohn' Widerstreben
Treu' und Gehorsam leist' ꝛc.

Die fünfte Strophe des Liedes „Jesu meine Freude" lautet bei ihm folgendergestalt:

Tilge aus das Wesen,
Das die Welt erlesen,
Dir gefällts auch nicht;
Und den Mensch der Sünden
An dein Kreuz laß binden,
Daß er werd' gericht!
So verschmacht' der Stolz und Pracht,
Frei werd' ich vom Lasterleben
Und nur dir ergeben ꝛc.

Das von ihm auf sechs Strophen gebrachte herrliche Adventslied Paul Gerhards: „Wie soll ich dich empfangen" schließt er mit folgender, neu gedichteten:

Ach lehr michs höchst verdanken,
Dich preisen nach Gebühr,
Mit vollen Ruhm-Gedanken
Erheben dich dafür!
Die Sünden-Freuden missen,
Kein' ein'ge lieben mehr,
Und dich im Glauben küssen
Und leben dir zur Ehr!

Der kleinen Mäkeleien an einzelnen Ausdrücken, ohne zu erwägen, daß Schriftmäßiges und eigenthümlich Empfundenes durch ihre Veränderung ausgelöscht wird, wollen wir nicht gedenken. Allein weder für einen guten Dichter noch für einen sinnig auswählenden, geschweige denn schaffenden Freund der Tonkunst werden wir den Herausgeber halten können. Er ist uns merkwürdig als einer der frü-

hesten Wortführer jener in der Folgezeit mit Eifer angegriffenen Gesangbuchsreform, an welche die der Melodieen in gleichem Sinne sich anschloß.

Von den mehrstimmigen Melodieenbüchern der früheren Hälfte des 18ten Jahrhunderts nehmen wir mit Zollicofers Sammlung Abschied und gehen zu denjenigen über, die nur einfache Melodieen mit beziffertem Basse enthalten. Ihnen stellen wir das bald zu besprechende voran, nicht als das älteste, sondern als eines der wenigen, die zugleich Lieder- und Melodieenbücher sind, das also in dieser Beziehung, obgleich von Zollicofers Sammlung in seiner gesammten Richtung durchaus verschieden, sich derselben anreiht. Es ist merkwürdig, weniger wegen der Anzahl und Beschaffenheit der darin gegebenen Singweisen, als wegen der liturgischen Anordnungen die es enthält, die, wenn auch zunächst nur auf einen kleinen norddeutschen Hof sich beschränkend, doch den Schluß auf ähnliche allgemeinere Gestaltung des evangelischen Gottesdienstes rechtfertigen, namentlich auch in Rücksicht der dabei dem geistlichen Kunstgesange eingeräumten Stelle. Auch ist es vielleicht das letzte geistliche Gesangbuch, das den ganzen Liedpsalter Cornelius Beckers, der seinem größesten Theile nach als wesentliches Glied der hier vorgeschriebenen Ordnung des Gottesdienstes erscheint, mit den Melodieen des berühmten Heinrich Schütz enthält. Sein Titel lautet: „Hochfürstlich Sachsen-Weißenfelsisches, vollständiges Gesang- und Kirchen-Buch. Auf des durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Christiani, Hertzogens zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Westphalen ꝛc. Gnädigste Anordnung, Zum Gebrauch sowohl in der hochfürstlichen Residence, und der neuerbauten Schloß-Capelle zur heil. Dreifaltigkeit in Sangerhausen, Als auch zu Jedermanns Nutz und Erbauung in Zwei Theile verfasset. (Mit Hoch-Fürstl. Sächß. Gnädigstem Special-Privilegio. Weißenfels, druckts und verlegts Joh. Christoph Brühl, F. S. Hoffbuchdrucker). Durch die Widmung geschrieben „zu Weißenfels am 16ten Martii 1712“ — einer Jahrzahl, deren letzter Ziffer eine 4 übergedruckt ist — hat D. Joh. David Schieferdecker, wahrscheinlich dortiger Superintendent, dieses Buch dem Herzoge Christian gewidmet, Sohne des Herzogs Johann Adolf, Nachfolger seines am 16ten März gestorbenen Bruders Johann Georg. Auf diesen Tag, als auf einen merkwürdigen für seinen Gönner, deutet die Zueignung hin; sie hebt hervor, der 16te März 1711 habe ihn nach Sangerhausen, derselbe Tag des folgenden Jahres (durch den Tod seines Bruders nunmehr als regierenden Fürsten) nach Weißenfels gerufen. Hieraus geht deutlich hervor, daß das Jahr in der Widmung falsch angegeben sei, und die spätere Verbesserung das richtige enthalte; denn jene konnte unmöglich schon an eben dem Tage geschrieben seyn, wo der darin bemerkte Todesfall sich ereignete; wie denn auch eine in dem Buche im Kupferstich mitgetheilte Schaumünze auf die Capelle zu Sangerhausen, und eben so die Abbildung einer der daselbst befindlichen Glocken, die Jahrzahl 1713 enthält. Nicht also 1712, wie Becker annimmt (Choralsammlungen ꝛc. S. 107. 108) sondern 1714 werden wir für das Jahr des ersten Erscheinens dieses Lieder- und Melodieenbuches zu halten haben.

Der zweite Theil desselben kommt hier nicht in Betracht, er enthält: „die gewöhnlichen Kirchengebete und Collecten, D. Joh. Olearii Passionserklärung nebst der Historia des Leydens und Sterbens U. H. Jesu Christi aus den vier Evangelisten, und die kurtze Beschreibung der neuerbauten Hochfürstl. Schloß-Capelle zur Heiligen Dreyfaltigkeit in Sangerhausen.“ Der erste Theil dagegen befaßt:

„1) Die Sonn- und Fest-Tages Ordnung, bei denen Früh- und Nachmittags-Predigten;
2) die Predigten an denen übrigen Fest- und Apostel-Tagen;
3) die Ordnung bei der Hochfürstlichen und anderer Sonntäglichen Communion;
4) die Fest- und Vorbereitungs-, ingleichen Sonnabends- oder Beicht-Vesper, wie auch Sonntags-Nachmittags-Betstunden;
5) den Gottesdienst bei Wochen-Predigten;
6) die Ordnung bei allgemeinen Fast-, Buß- und Beth-Tagen;
7) den ganzen Psalter D. Corn. Beckers in seiner Ordnung; und
8) die gewöhnlichsten geistlichen Lieder und Kirchengesänge, nebst vollständigem Register."

Was diese Lieder betrifft, so gehen sie, eben wie der unter 7 genannte Psalter, durch alle Abschnitte (hier Classen genannt) des Werkes hin, und nur die dort nicht angeordneten sind unter 7 und 8 zusammengestellt, mit der Angabe, wo man die übrigen antreffe. Der Melodieen ist keine große Anzahl; der Psalmweisen 92, von Schütz herrührende, nach der älteren Ausgabe seines Psalters von 1628, der übrigen 158, und nur das allgemein Bekannte und Gebräuchliche aus dem Melodieenschatze des 16ten und 17ten Jahrhunderts; aus dem Darmstädter Gesangbuche (1698) und den seit 1704 erschienenen Ausgaben des Freylinghausenschen ist nichts geschöpft. Die Weisen werden mit nothdürftig bezifferten Bässen gegeben, die Schützschen durchweg in der ursprünglichen Gestalt ihrer melodischen Wendungen und Rhythmen, so daß selbst der, bei den übrigen Melodieen beseitigte rhythmische Wechsel bei ihnen ungetilgt erscheint. Regelmäßig kommen sie zu Anfange des Gottesdienstes einleitend vor, und finden in dem weiteren Fortgange desselben dann nicht weiter ihre Stelle. Wenig bleibt von den übrigen 158 Melodieen zu bemerken. Der Festweisen unter ihnen sind 58, und unter diesen wiederum die Weihnachtsgesänge die zahlreichsten (12); nächst diesen sind der Catechismuslieder und Melodieen (18) und der von dem Worte Gottes und der Christlichen Kirche die meisten (15). Als Melodieenbuch des 18ten Jahrhunderts wäre das beschriebene schon deshalb nicht weiter beachtenswerth, weil es keine der den Beginn dieses Zeitabschnitts so eigenthümlich auszeichnenden geistlichen Weisen enthält; seine Bedeutung gewinnt es, wie schon gesagt, lediglich durch die Anschauung der damaligen Form des evangelischen Gottesdienstes, die es gewährt, und die, wenn auch hier für eine bestimmte fürstliche Capelle vorgeschrieben, doch ohne Zweifel die Grundzüge der in bedeutenderen Städten allgemein üblichen darstellt, zumal das hier Vorgeschriebene auch mit den Bemerkungen übereinstimmt, welche J. Sebastian Bach um dieselbe Zeit (1714) bei seinem Aufenthalte in Leipzig über die Liturgie in den dortigen Hauptkirchen sich aufzeichnete und die wir bereits mittheilten*). Wir wählen die für den ersten Weihnachtsfeiertag bei dem Früh- und Abendgottesdienste vorgeschriebene Ordnung als erläuterndes Beispiel.

Der Frühgottesdienst begann mit dem musikalischen Vortrage eines lateinischen Introitus: Puer natus est nobis, filius datus est nobis etc. Hierauf sang man den zweiten Psalm aus dem Psalter Cornelius Beckers: „Was haben doch die Leut' im Sinn" ꝛc. und nach dessen Beendigung trug der Chor das Kyrie und Christe aus der lateinischen Messe vor. Der Geistliche stimmte darauf vor dem Altare das Gloria in excelsis an, und der Chor antwortete ihm mit: et in

*) S. Seite 342, in der Anmerkung.

terra pax etc. und dem übrigen Theile dieses Meßgesanges, dem sich sodann die Gemeine mit dem Gesange des Liedes: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" anschloß. Hierauf folgte ein die Vorlesung der Epistel des Festes einleitendes Altargebet, und dieser biblische Abschnitt selbst (Tit. II, 11—14). Nun trat die Gemeine wieder ein mit dem Gesange des Liedes: „Gelobet seist du Jesus Christ," und der Geistliche verlas dann das Festevangelium (Lucä II, 1—12) und stimmte nach dessen Beendigung das Credo in unum Deum lateinisch an, dem der Chor mit: patrem omnipotentem antwortete, den Rest des Glaubensbekenntnisses lateinisch in Figuralgesange vortragend. Hierauf leitete die Gemeine durch Luthers Lied: „Wir glauben all' an einen Gott" die Predigt ein; vor dem Vater-Unser war das Lied: „Ein Kindelein so löbelich" vorgeschrieben. Unmittelbar nach der Predigt war die Stelle für die deutsche Kirchenmusik, für die kein bestimmter Text sich vorgeschrieben findet, es heißt nur: „nach der Predigt wird ein Stück musiciret." Nach der Kirchenmusik trat wiederum die Gemeine ein, mit dem Gesange des Liedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich." Nun folgte die Weihnacht-Präfation, lateinisch, in Responsorien zwischen dem Liturgen und der Capelle, welche darauf das Sanctus hören ließ. Ihm schloß Altargebet und Seegen sich an, und das Lied: „Danksagen wir alle" (nach der alten Weihnachtssequenz: Grates nunc omnes) machte den Beschluß.

In ihrem ganzen Umfange galt diese Liturgie nur für den ersten Tag des Festes, eben wie die ähnlichen der andern beiden hohen Feste nur für den ersten der ihrigen. Die des zweiten und dritten Tages zeichnen sich von denen der gewöhnlichen Sonntage nur durch Beibehaltung des lateinisch gesungenen Introitus aus, sonst stimmen sie denselben überein. Bei diesen folgt die Kirchenmusik der Verlesung des Evangeliums, das lateinische Credo bleibt weg, und nur der Glaube (nach Luthers Liede) leitet die Predigt ein. Nach deren Beendigung folgt mit Ausnahme der Präfation und des Sanctus das Übrige zufolge der Vorschrift für die hohen Feste. Die Psalmen und Lieder wechseln nach den jedesmaligen kirchlichen Veranlassungen.

Der Nachmittagsgottesdienst (die Vesper) begann durch das Anstimmen des Psalmverses: Deus in adjutorium meum intende vor dem Altare, und die Capelle antwortete singend dem Liturgen mit den folgenden Worten: Deus, ad adjuvandum me festina. Darauf wurde der 8te Psalm aus Dr. Cornelius Beckers Liedpsalter gesungen: „Mit Dank wir sollen loben" und Luthers Lied: „Vom Himmel hoch da komm ich her" ꝛc. An dieser Stelle nun steht die Vorschrift: „Die Geburt Christi musiciret" was wir von einer Weihnachtscantate werden zu verstehen haben, vielleicht in der Art wie die von J. S. Bach gesetzten, die wir früher beschrieben, und die dem evangelischen Berichte von der Geburt des Herrn sich anschließen. Dieser Kirchenmusik folgt die Predigt, und wiederum wird hier vor dem Vaterunser das Lied gesungen: „Ein Kindelein so löbelich." Nach der Predigt (heißt es dann in der vorgeschriebenen Ordnung des Gottesdienstes) „wird ein Magnificat musiciret;" ob lateinisch oder deutsch ist dabei nicht bestimmt, es beruhte also wohl auf freier Wahl. Vorschriftsmäßig wurde der Lobgesang der h. Jungfrau mit den Worten von Luthers Bibelübersetzung nur am Feste Mariä Heimsuchung, nach der auf die Predigt folgenden Kirchenmusik psalmodirt, eben wie der Lobgesang des Zacharias am Feste Johannis des Täufers. In der Vesper des ersten Weihnachtsfeiertages folgte jenem, den die Capelle vortrug, das Lied: „Wir Christenleut" ꝛc., das Altargebet und der Seegen; den Beschluß machte das lateinische Lied: in hoc natali gaudio.

Nur bei den Festen, nicht bei den gewöhnlichen Sonntagen, findet sich eine Vorschrift wegen der Vespern, die also wohl alsdann nichts besonderes sie Auszeichnendes hatten. Am ersten Ostertage war an der Stelle, wo bei der Weihnachtsfeier die Geburt Christi zu musiciren geboten war, „die Auferstehung" vorgeschrieben, an andern Festtagen dagegen ein Psalm zu verlesen, dem eine angemessene Kirchenmusik folgte.

Des geistlichen Kunstgesanges war an Fürstenhöfen und in großen bedeutenden Städten hienach nicht wenig bei dem evangelischen Gottesdienste, ja, desjenigen vielleicht zu viel, das aus der alten Kirche nur herübergenommen war; des wenig zu billigenden Gemisches zweier Sprachen nicht einmal zu gedenken, das im 18ten Jahrhunderte, bei reicher Fülle deutschen heiligen Gesanges, nicht mehr wie in den ersten Jahren der Kirchenreinigung durch Mangel geboten war. Wie aber hier, an einem kleinen sächsischen Fürstenhofe, schon zwischen den ersten und späteren Festtagen, eben wie diesen und den Sonntagen, ein bestimmter Unterschied gemacht wird, und nur jenen zuerst genannten der größere Prunk und Reichthum an Gesang eignete, dessen Einführung und Beibehaltung vielleicht Heinrich Schütz nach dem Vorbilde Italiens am Chursächsischen Hofe betrieben hatte, mit dem nun die kleineren der nachgeborenen Prinzen darin wetteiferten; so hat man wohl an andern Orten, wo zu einem Wetteifer solcher Art keine Veranlassung war, wo man aber zwischen den Festesfeiern unter sich und im Vergleiche mit den sonntäglichen ebenfalls unterschied, auch bei Übereinstimmung in den allgemeinen Grundzügen der Einrichtung, jenen Prunk und Überreichthum beseitigt. Man hat das einer fremden Sprache, einem älteren Gottesdienste Angehörende, das man schon seit den ersten Zeiten der Kirchenreinigung aus dem Gebiete des Kunstgesanges zu verpflanzen gestrebt hatte in das des Gemeinegesanges durch ihm nachgedichtete deutsche Lieder, nicht länger, wie in dem besprochenen Gesangbuche, in älterer und späterer Gestalt nebeneinandergestellt, sondern nur die erneuerte bestehen lassen, und mit ihr das allgemein Verständliche, Eindringliche, für die Theilnahme Aller Bestimmte; den Kunstgesang dadurch mehr auszeichnend, ihm größeren Raum, erhöhtere Bedeutsamkeit gewährend, indem man das Ermüdende einer lästigen Überfülle vermied.

Fragen wir nach dem ältesten unter den bloßen Melodieenbüchern des 18ten Jahrhunderts, so bleibt uns das von **Johann Georg Christian Störl** zusammengetragene, und im Jahre **1711** bei dem Buchhändler Johann Benedict Metzler zu Stuttgart herausgegebene zu nennen, das den Titel führt: „Neubezogenes Davidisches Harpfen- und Psalterspiel, oder: Neu- aufgesetztes Würtembergisch- vollständiges, nach der genauesten und reinsten Sing- und Schlag-Kunst eingerichtetes Schlag-, Gesang- und Noten-Buch" ꝛc. Seine Vorrede, geschrieben am 24sten März 1710, läßt sich folgendermaaßen vernehmen: „Nachdeme (aber) zumahlen in diesem Hoch-Löbl. Herzogthum (Würtemberg) an Melodeyen und bey dem öffentlichen Gottes-Dienst in der Kirchen an Harmonischer Zusammenstimmung, sowohl mit als ohne Orgel, ein nicht geringer Fehler angemerket worden, welcher aus dem Mangel eines gut- und reinen, mit Discant und Baß ohne Fehl versehenen Gesang- und Noten-Buchs herrühret; als hat auf des Hochfürstl. löbl. Consistorii und Kirchen-Rathes Genehmhaltung und Veranlassen der Herr Autor, als Herr Johann Georg Christian Störl, Hochfürstlich Würtembergischer wohlmeritirter Capellmeister und Stiftsorganist, Gott zu Ehren und allen Liebhabern angenehmer und richtiger Melodeyen, besonders Christlichen Gemeinden zu Lieb und Nutzen, gegenwärtig vollständiges Gesang- und Schlag-Buch in den Druck verfertiget, in welchem nicht allein

alle geistliche in deß seligen Herrn D. Hedingers letzt edirtem Gesangbuch enthaltene, so wohlen Alte als Neue, sondern auch aus andern neuen Autoribus genommene Lieder zusammen getragen, deren etliche hundert, so noch keine Melodieen gehabt, mit neuen, geschickten Compositionibus, alle aber mit gutem Discant und Baß, auch beigesetzten nothwendigsten Zahlen an statt des General-Basses versehen, anzutreffen seynd." Dieses „Schlagbuch" bildete hienach zu dem damals neuesten, für Würtemberg herausgegebenen Liederbuche eine Ergänzung, zumal indem es für Lieder Singweisen gab, die man bis dahin wegen deren Mangels noch nicht hatte in die Kirche einführen können. Es wollte aber auch die ältern Melodieen in gereinigter Gestalt, von groben Fehlern gesäubert geben, und dadurch eine bis dahin angeblich mangelnde Übereinstimmung bei ihrem Gebrauche in der Kirche anbahnen. Die Zahl der Melodieen, alter und neuer, die es giebt, ist im Vergleiche mit dem Umfange älterer Singbücher nicht groß; es enthält 270 Nummern, deren letzte die Litaney ist, doch erhöht sich die Anzahl der Singweisen auf 283, da zu mehren Liedern unter gleicher Nummer noch eine zweite Nebenmelodie gegeben ist. Bei der Reinigung der Singweisen von Fehlern, deren sich die Vorrede rühmt, hat man aber daran nicht zu denken, daß der Herausgeber bestrebt gewesen sei, dieselben möglichst in ihrer ursprünglichen Gestalt herzustellen. Es ist vielmehr das Bestreben sichtbar, ihnen das seiner Ansicht zufolge Veraltete abzustreifen, sie dem Zeitgeschmacke zu nähern, durch schrittweises Auf- und Absteigen, an die Stelle der weiteren, ihnen von Anbeginn eignenden Tonverhältnisse, ihren Vortrag zu erleichtern. Das Zertheilen der einfachen Töne des Gesanges in kleinere, das dadurch herbeigeführt wird, fällt jedem Freunde des evangelischen Gemeinegesanges und seiner ältesten, lebendigen Denkmale unangenehm auf, da es nicht selten sogar das Ebenmaaß der Melodieen gefährdet, wie in der ionischen Weise des lutherischen Psalmliedes: „Aus tiefer Noth" und der des Schneesingschen: „Allein zu dir, Herr Jesu Christ" (S. 59. 100. 101) ꝛc. Rhythmischen Wechsel hier noch zu finden, durften wir nicht erwarten; hätte der Herausgeber ihn vorgefunden, er würde ihn ohnfehlbar als Verstoß gegen das Gleichmaaß getilgt haben. Doch ist eine leise Spur davon noch in der Melodie des Liedes: „O Herre Gott, dein göttlich Wort" (70) bei den Schlußwendungen des Auf- wie Abgesanges zu erkennen, wenn sie auch synkoptisch dargestellt sind. Sonst ist diese Eigenthümlichkeit alter Singweisen entweder mit geradem Takte vertauscht, wie in den Melodieen der Lieder: „Herzlich thut mich verlangen" [12] und „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" [14], oder mit durchgehend dreitheiligem, wie in der des Psalmliedes: „Wie nach einer Wasserquelle" [11]. Was die kirchlichen Tonarten betrifft, so sind wenige Spuren richtigen Verständnisses ihrer Eigenthümlichkeit in der Art zu entdecken, wie die ihnen eignenden Melodieen hier erscheinen. Nur die Wendungen des Phrygischen und ihre Begleitung sind ziemlich ungefährdet geblieben; das Mixolydische ist fast durchgängig als G-dur behandelt. Störl, ein Schüler Pachelbels, war zu Kirchberg im Jahre 1676 geboren; er hätte demnach möglicherweise Sänger der Melodieen von den beiden Liedern seyn können, die ihm Kühnau's Choralbuch beimißt: „Nur frisch hinein, es wird so tief nicht seyn" und „Entfernet euch ihr matten Kräfte" wenn diese auch schon zwölf Jahre vor Herausgabe seines Choral- und Schlag-Buches, in dem Darmstädter Gesangbuche von 1698 (S. 340. 524) angetroffen werden. Allein es mangelt sonst an einer jeden Gewähr für diese Behauptung, welche die späteren Ausgaben des Kühnauischen Werkes auch wiederum zurücknehmen, indem sie, freilich eben so unrichtig, jene Melodieen auf das Jahr 1700 verweisen. Überhaupt mangelt es an einem Kennzeichen, die Melodieen Störls

als die seinigen zu erkennen, und eine nähere Forschung deshalb ist auch nicht lohnend, da weder die Bedeutendheit ihres Urhebers noch ihre allgemeinere Verbreitung zu dieser mühsamen Arbeit auffordern kann. Werke größeren Umfanges sind, außer dem Buche, das wir eben besprachen, von ihm nicht im Drucke erschienen; Mattheson weiß in seiner Ehrenpforte (S. 351. 352) nur kleinere Arien und Cantaten zu nennen, obgleich er eines ungedruckten Jahrganges gedenkt über Evangelien, Episteln der Sonn- wie der Fest- und Aposteltage, einer Passion, nebst Leichen- und Abendmahlsmusiken. Die Stelle des Capellmeisters und Stiftsorganisten wird Störl nicht lange vor Herausgabe seines Choralbuches erhalten haben, obwohl er schon zwischen 1697 und 1701 Hoforganist geworden war, wie Mattheson berichtet, auf den Grund eigener brieflicher Nachrichten des Meisters; denn er fügt aus gleicher Quelle hinzu: sein Fürst habe Störl im Jahre 1701 zu dem berühmten kaiserlichen Kammerorganisten Ferdinand Tobias Richter gesandt, er habe dann 1703 eine Reise über Venedig, Florenz, Rom gemacht, und sei erst einige Jahre später zurückberufen worden nach Stuttgart. Er soll 1730 gestorben seyn, nachdem er im Jahre 1721 noch eine 2te Auflage seines Choralbuches besorgt hatte. Drei und zwanzig Jahre später, 14 Jahre nach seinem Tode, erschien eine dritte, von **Johann Georg Stözel** besorgte Ausgabe desselben in eben dem Verlage zu Stuttgart (1744) um 116 Nummern vermehrt. Auf ihrem Titel war bemerkt, sie begreife „nicht allein alle die im gantzen Lande ausgegangene allgemeine Würtembergische, sondern auch in vielen ausländischen Gesangbüchern enthaltene Lieder," sei auch „mit neuen Compositionibus, gutem Discant und Baß, auch beigefügtem Generalbaß versehen," und in dem Vorberichte zeige der jetzige Autor an, was er „hierinnen theils in Ansehung der Ordnung, theils auch der Composition ausgebessert und vermehrt" habe. Die Zahl der Nummern (399) drückt auch hier die der Singweisen nicht richtig aus: denn oft stehen mehre Melodieen eines Liedes unter gleicher Nummer, obwohl dabei keine Folgerechtigkeit beobachtet ist, sodann kommen aber auch einzelne Singweisen öfter vor, theils unverändert, theils doch mit nur geringen Abweichungen. Über seinen tonkünstlerischen Antheil an dieser neuen Ausgabe bemerkt der Herausgeber in seinem Vorberichte: „Die Art der Setzung muß von derjenigen, deren sich der seelige Herr Störl bedienet, weder für einerley, noch für gar zu unterschieden angesehen werden. Soviel es möglich war, soviel habe sie beibehalten. Wenn mir aber die heutige, um ein ziemliches verbesserte Setzekunst andere melodische Sätze zu erwählen einriethe (wie sich denn der Geschmack von der wahren Symphonie von Zeit zu Zeit geläutert hat) so glaubte höchst billig zu handeln, wenn in diesem Stücke meine Arbeit auch danach einrichtete. Ich habe daher die Mittel-Straße zum Leitstern erkieset, und darauf mein Augenmerk gerichtet, daß nicht nur die Kunst, sondern auch das Vermögen, die Kunst auszuüben, und der ächte Wohlklang beobachtet würde" ꝛc. wo er nun auf den zu wählenden, für alle Glieder einer Gemeine bequemen Umfang der Weisen übergeht.

Über ältere Melodieen lernen wir aus diesen Choralbüchern wenig; sie befestigen uns nur in der Überzeugung von dem ursprünglich süddeutschen Ursprunge einzelner unter jenen; so der ionischen des Psalmliedes: „Aus tiefer Noth" (der hier nicht einmal die phrygische als Nebenmelodie zur Seite steht), der mixolydischen jenes anderen: „Ach Gott vom Himmel sieh darein," der dorischen des Catechismusliedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" ꝛc. Der im Ganzen vorherrschende Geschmack, zumal in der späteren Ausgabe, ist derjenige, dem wir die Melodieen des Freylinghausenschen Gesangbuches verdanken, deren auch viele aufgenommen sind, selbst vorzugsweise solche, die

dessen Ausgabe von 1710 auszeichnen, in der jener Geschmack auf seiner Höhe steht, z. B. die Melodie des Liedes: „Ach alles was Erde und Himmel umschließet" ꝛc. (Nr. 95, 1744). Die Hinneigung Würtembergs zum Pietismus um jene Zeit, der Antheil, den deshalb die Lieder der Halleschen geistlichen Dichter dort fanden, erklärt genugsam diese Erscheinung; die Melodieen wurden von den Liedern nach sich gezogen, und mutheten ohnedies der Zeitrichtung an. Die unerfreulichen Dehnungen älterer Melodieen haben in Stözels Ausgabe noch zugenommen, ja sie verbreiten sich entstellend auch über die schönsten Singweisen des 17ten Jahrhunderts, so über die des P. Gerhardschen Trostliedes: „Gieb dich zufrieden und sei stille." Zum zweiten Male gab Stözel, nunmehr unter dem Titel eines Hof-Cantors, im Jahre 1777 Störls „Davidisches Harpfen- und Psalter-Spiel" eben wieder in gleichem Verlage heraus, aber nicht in einer vermehrten Auflage, denn es bot damals nur 245 Choräle mit bezifferten Bässen, die ausgeschiedenen hatten daher wohl keinen Anklang gefunden.

Durch 67 Jahre hatte Störls Choralbuch im Würtemberger Lande Ansehen genossen: 22 Jahre später, bei Erneuerung des Gesangbuches für das damalige Herzogthum, war nicht ferner von ihm die Rede. Im Jahre 1799, kurz vor Ausgang des Jahrhunderts, erschien zu Stuttgart im Verlage der Gebrüder Mäntler, ein dem zuvor durch den Prälaten Griesinger herausgegebenen neuen Würtemberger Landgesangbuche sich anschließendes Melodieenbuch, unter dem Titel: „Vollständige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodieen für das neue Würtembergische Landgesangbuch. Zum Orgelspielen und Vorsingen in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschließend verordnet". Seine Herausgeber waren **Justin Heinrich Knecht**, evangelischer Schullehrer und Musikdirector in der freien Reichsstadt Biberach, und **Johann Friedrich Christmann**, Pfarrer zu Heutingsheim bei Ludwigsburg. In der von dem ersten Beider im October 1798 geschriebenen Vorrede versichert derselbe, daß, wie der Prälat Griesinger dem neuen Würtemberger Gesangbuche so viel Vollkommenheit und Vollständigkeit zu geben gesucht habe, als ihm nach damaligen Umständen möglich gewesen, auch sie mit vereinigten Kräften sich bestrebt hätten, für jenes ein Choralbuch von den vorzüglichsten Eigenschaften auszuarbeiten. Deshalb hätten sie nicht nur die besten, und meist unnachahmlich schönen Choralmelodieen älterer und neuerer Liedercomponisten (131 an der Zahl) beibehalten, sondern auch über die vorzüglichsten Lieder 123 ganz neue Melodieen selbst componirt, einige darunter, wie man nicht verkennen werde, mit wahrer Begeisterung, andere doch wenigstens mit Zweckmäßigkeit; 12 andere seien zu einer Hälfte aus neuen Melodieensammlungen aufgenommen, zur andern von zwei geschickten Männern Würtembergs, ihren Urhebern, entlehnt. Das Verhältniß der alten zu den neuen Singweisen stellt sich demnach wie 131 zu 135, das in Störls Gesangbuche erscheinende schon überschreitend, wenn es anders richtig ist, daß jener unter 283 Weisen von mehr als hundert der Urheber war. Von den neuen Melodieen gehören 97 Knecht an, 26 (18 Choral-, 6 Figuralmelodieen und zwei Antiphonieen) Christmann; 4 Nicolaus Ferdinand Auberlen, Organisten und Schullehrer zu Fellbach, der auch zwei Melodieen Carl Philipp Emanuel Bachs zu Gellerts Liedern, ursprünglich nur für das Singen beim Claviere bestimmt, als Choräle eingerichtet hat;*) 2 Götz, Collaborator in Laufen; eine der Prinzessin Amalia von Preußen, drei

*) Gott ist mein Hort ꝛc. Nr. CVII. So jemand spricht: ich liebe Gott ꝛc. CXI. Die dritte Weise von C. Ph. E. Bach (CCXXXIV) ist die zu Gellerts Liede: „Du klagst und fühlest die Beschwerden" ursprünglich für kirchlichen Gebrauch erfundene.

(unter ihnen die 2 vorhin erwähnten) Philipp Emanuel Bach; eine Christoph Rheineck, Gastwirth zum Ochsen in Memmingen; eine endlich dem Pfarrer Johann Schmiedlin zu Wezikon in der Schweiz. Daß die neuen Weisen hienach das Übergewicht haben über die alten, darf nicht befremden; denn demjenigen der dieses Buch aufmerksam betrachtet, kann es nicht entgehen, daß die Absicht der Herausgeber und zumal des Vorredners dahin gerichtet war, den allgemeinen Kirchengesang erneuernd umzuschaffen, damit derselbe der Gegenwart, „wo man in der deutschen Poesie und Musik weiter gekommen sey", gemäßer werde, „rührender, schöner, erhabener" als zuvor. Deshalb sind denn auch bei den 4stimmigen Tonsätzen die das Buch enthält, — „wesentlich vierstimmigen, da jede Mittelstimme, auch sogar meistens der Baß, durch eigenen Gesang sich auszeichne ꝛc. — ausgesuchteste, nicht alltägliche, ja (wie der Vorredner sagen zu dürfen glaubt) ganz neue harmonische Gänge und Wendungen" gewählt; den neuen wie den alten Weisen ist in einem umfänglichen Inhaltsverzeichnisse der angemessene Ausdruck vorgeschrieben: „mit angenehmer Empfindung, — lebhaft, mit einer gewissen Größe, — feierlich froh, — langsam und jammernd, — sanft und beruhigend, — mitleidsvoll, — sehr rührend, — mit seeliger Empfindung, — reuevoll und nach Gnade dürstend, — erschütternd, u. s. w.; den Predigern wird empfohlen, belehrend und anordnend zu Veredlung und Verfeinerung des Kirchengesanges auch dadurch mehr beizutragen, „daß z. B. in einem und eben demselben Liede, wo die eine Strophe traurig, folglich langsamer und mit leiserer Stimme, die andere freudig, mithin in hellern Tönen und etwas behender gesungen werden sollte, eine frappante Abwechslung, und der wahre Ausdruck erzielet werde". Dergleichen war nun allerdings durch neuerfundene, ursprünglich dahin gerichtete Melodieen und Tonsätze eher zu erreichen als durch die alten, denen eine solche Beweglichkeit des Ausdrucks erst äußerlich geliehen werden mußte, obgleich auch dieses versucht ist; wie sie denn im Gegensatz der „neu componirten" schon auf dem Titel „verbesserte" (in diesem Sinne) genannt werden. Freilich heißen sie zugleich „unnachahmlich schöne", man fühlt aber doch die vorwaltende Überzeugung heraus von der tieferen Wirksamkeit der neueren, weil auf höherer Kunststufe stehenden, den Glauben, daß die (wenn auch immerhin größere) Innerlichkeit der älteren vor dem lebhafteren, mächtigern Ausdrucke jener erbleichen müsse. Wie weit es gelungen sei, diesen neuen Singweisen die Thore der Kirche zu öffnen, wie lange die alten, an deren Stelle zu treten sie bestimmt waren, von ihnen unverdrängt geblieben sind, wüßte ich aus Mangel örtlicher Kenntniß, die allein darüber ein entscheidendes Urtheil begründen kann, nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Es scheint aber, daß (von ihrem Werthe als musikalische Tonsätze ganz abgesehen) eben die nach Versicherung der Herausgeber von ihnen „mit wahrer Begeisterung" gesetzten Melodieen diejenigen sind, die am wenigsten Eingang gefunden haben in den Gemeinegesang. Denn eben dasjenige was, nur musikalisch angesehen, denselben ihren Werth giebt, ihnen größere Lebendigkeit des Ausdrucks verleiht, beruht in den von dem Tonsetzer angewendeten Mitteln, nicht in der schlichten Melodie selbst; auf den Wechsel von „frappanten" Einklängen und „ausgesuchten, neuen harmonischen Wendungen" deren das Gemeineglied, wenn es die Weise außerhalb der Kirche, und von diesen Ausdrucksmitteln, auf deren Geltendmachen der Organist ausdrücklich hingewiesen wird, entkleidet für sich hinsingen will, nicht mächtig seyn kann, und darüber die Singweise selbst verliert. Nur diejenigen neuen Melodieen, denen der Vorredner unseres Singebuches bescheidentlich nur „Zweckmäßigkeit" nachrühmt, sind endlich diejenigen gewesen, die einer örtlichen Verbreitung sich erfreuen durften; denn so müssen wir sie immer nennen, sofern sie sich nicht über die

Grenzen eines bestimmten Landes hinaus erstreckt. Dem Choralbuche Schichts zufolge, dessen Herausgeber das Knecht-Christmannsche bei seiner Arbeit, der Vorrede zufolge, vor Augen hatte, werden in dem übrigen Deutschlande, außer dem Würtembergischen, nur 5 der neuen Melodieen jenes Anklang gefunden haben, darunter aber keine des Hauptherausgebers selbst, sondern nur 4 von Christmann*) und eine von Rheineck**). Einem späteren, ehrenwerthen, ebenfalls Würtembergischen Choralbuche zufolge — dem von Kocher, Silcher und Frech 1828 zu Stuttgart herausgegebenen — sind im dortigen Lande 22 Melodieen Knechts (deren nur eine, erst nach Herausgabe seines Choralbuches, 1800, gesungene, nicht daher entlehnt ist), 4 von Christmann, 2 von Auberlen in Gebrauch gekommen, nicht zu gedenken einer der von diesem letzten zu einem Chorale umgebildeten Weisen C. Ph. E. Bachs für ein Gellertsches Lied (So jemand spricht: ich liebe Gott), und einer von der Prinzessin Amalia von Preußen herrührenden, mit der diese ihre Composition von Ramlers Tod Jesu begonnen hatte. Die in das Ausland nicht eingedrungenen Weisen Knechts hatten in seinem Vaterlande also (etwa zum 4ten Theile) Anklang gefunden, und eben deshalb, weil sie, auch der besonderen Ausdrucksmittel entkleidet, mit denen ihr Urheber sie ausgestattet, für sich selbst etwas bedeuteten. Denn wie sie in dem zuletzt genannten Choralbuche erscheinen, sind ihnen chromatische Gänge in dem melodischen Fortschritte selbst, Bindungen in den Mittelstimmen, jede Würze durch Mißklänge, durchgängig abgestreift. Den drei Herausgebern dieses Buches, die bereits Jahre zuvor bemüht gewesen waren, die Vierstimmigkeit bei dem Gemeinegesange in ihrem Vaterlande einzuführen, und denen in Übereinstimmung mit den höheren Behörden desselben auch dieses Buch als Mittel dazu dienen sollte, bemerken ausdrücklich in ihrer Vorrede: sie hätten „diesem großen Zwecke alle überflüssige Kunst, die Mancher vielleicht vermissen werde, absichtlich zum Opfer gebracht, überall die möglichste Einfachheit und Leichtigkeit bezweckt, vor allem das natürliche musikalische Gehör zu Rathe gezogen, und eine Tonfolge gewählt, welche nach vielfältigen Erfahrungen für die menschliche Stimme am bequemsten und sichersten zu treffen sei, und eben deshalb am leichtesten geeignet seyn dürfe, frommen Herzen nicht nur den natürlichsten Ausdruck der Andacht zu leihen, sondern selbst Andacht zu wecken und zu beleben"; zugleich in der Überzeugung, daß der allgemeine Kirchengesang „durch den Gebrauch lauter wohlklingender Accorde, durch den Wechsel des harten und weichen Dreiklangs, und die daraus abstammenden Harmonieen eine große und herrliche Kraft erhalte, und diejenige Faßlichkeit, Reinheit und Würde, welche der Kirche angemessen sei". Diese Grundsätze der Reinigung, (einer für Erreichung ihres Zweckes unerlaßlichen), hätten die Herausgeber auf diejenigen Melodieen Knechts nicht anwenden können, für die er selber die meiste Vorliebe hatte, weil diese damit ihr Wesentliches, und doch, genau genommen, ein außerhalb ihrer, als einfacher Singweisen Liegendes, eingebüßt hätten. Kocher und seine beiden Genossen gehen mit Knecht von demselben Grundsatze aus, in sofern auch sie den Gemeinegesang zu erneuen und zu beleben bemüht sind, allein sie betreten einen andern Weg als er. Sie erstreben Faßlichkeit, Reinheit,

---

Schicht. Knecht.
*) 1153. XCII. Preis sei dem Todesüberwinder ꝛc.
1248. LXIII. Von dem Staub den ich bewohne ꝛc.
1222. LVII. Wer ist dir gleich, du Ewiger ꝛc.
1227. IV. Schwingt, heilige Gedanken ꝛc.
**) 1164. LXXII. Gott ist die Liebe selbst.

Würde, ihrem eigenen Bekenntnisse zufolge; er, nach dem seinigen, mächtigen, ergreifenden, überwältigenden Ausdruck. Er hielt sich berechtigt, von seinen Vorgängern Störl und Stözel gänzlich abzugehen; sie waren doch mindestens für vier Singweisen (wegen deren sie die letzte Ausgabe des Psalter- und Harfenspieles von 1777 in Bezug nehmen) noch auf sie zurückgegangen*). Auch bei ihnen stehen neue Melodieen in erheblicher Anzahl neben den älteren. Sehen wir ab von den Tonsätzen, welche sie als Wechselchöre für die Gemeine und den Sängerchor geben, von den ohnehin ausscheidenden Vor- und Nachspielen für die Orgel, und von den Nummern womit ihre Tonsätze bezeichnet sind, weil diese nur die Lieder angehen, rechnen aber denselben 8 hinzu, denen sie keine Zahlen beigefügt haben, obgleich sie dem Gemeinegesange bestimmt sind, so enthält ihr Buch im Ganzen 220 Singweisen. Von diesen hat Kocher 22 beigesteuert, Frech und Silcher ein jeder 20, die Herausgeber also 62 im Ganzen; von Knecht sind 23 aufgenommen, 4 von Christmann, 2 von Auberlen, eine wird Peter Bertsch, Präceptor und Musikdirector zu Eßlingen († 1820) zugeschrieben, und je eine gehört der Prinzessin Amalia von Preußen an, Philipp Emanuel Bach (die von Auberlen umgewandelte des Gellertschen Liedes: „So Jemand spricht: ich liebe Gott" rc.), und Rheineck; die Gesammtzahl der neueren Weisen beträgt also 95, und es wird in diesem Buche ungefähr dasselbe Verhältniß obwalten zwischen dem Alten und Neuen wie in dem Störlschen, wenn man in diesem die aufgenommenen Halleschen Melodieen dem Neuen nicht hinzurechnet, wo es sonst zum Vortheile dieses letzten ausfällt, das alsdann in dem älteren Choralbuche gegen das neuere überwiegend hervortritt. In wie weit Kochers, Silchers und Frechs Melodieen auch über Würtemberg hinaus sich dem evangelischen Kirchengesange allgemeiner eingebürgert haben, ist mir unbekannt, die Forschung danach geht auch schon hinaus über die dem gegenwärtigen Werke gesteckten Grenzen. Es hat der Verweltlichung des Gemeinegesanges, die durch Knechts Richtung auf individuellen und — uns seines eigenen Wortes zu bedienen — frappanten Ausdruck, bei sonst bester Absicht, hätte angebahnt werden können, gesteuert; indem es aber mit vielleicht zu großer Gewissenhaftigkeit die älteren Singweisen in der Gestalt aufnahm, wie es sie im Gebrauche vorfand, hat es ein nicht wünschenswerthes Erbtheil des Störl-Stözelschen Buches zugleich davon getragen, jene Dehnung in schrittweisem Auf- und Absteigen, jene bequeme Ausfüllung größerer diatonischer Tonverhältnisse**), welche den Melodieen in ihrer ursprünglichen Gestalt einen kühneren Gang geliehen hatten, der nun als ein abgeschwächter, ja, erlahmter sich darstellt.

Dem Störlschen Choralbuche steht der Zeit nach das 1715 erschienene Bronnersche zunächst, und da dieses von einem bei der Hamburger Oper betheiligten Tonsetzer herrührt, nehmen wir Gelegen-

*) 1) 100. Mein Heiland nimmt die Sünder an rc.
2) 185. O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen rc.
3) 200. Wachet auf ihr faulen Christen rc.
4) 213. Nun danket all' und bringet rc.
(Nimm deinen Psalter, Volk des Herrn rc.)

Knechts Choralbuch giebt keine dieser Melodieen: bei Schicht findet sich die 2te (Nr. 1088) mit dem Beisatze: Baden-Durlach, und die 4te (Nr. 1084) mit der Bezeichnung D, als 4te Weise für das Lied: „Mein Gott, das Herz ich bringe dir."

**) Vergl. Nr. 20, 41, 50, 59, 63, 69, 71, 108, 138 rc. dieses Choralbuches mit der Urgestalt der Melodieen.

heit, seiner näheren Betrachtung die zweier ähnlichen, nicht minder von Hamburger Operncomponisten zusammengetragenen Sammlungen anzuschließen: Graupners und Telemanns, um zu erforschen, welchen Einfluß auf ihre Unternehmungen jenes Verhältniß zu der Bühne gehabt habe. Von den Lebensumständen Telemanns haben wir bereits ausführlich berichtet; in leichtem Umrisse fügen wir diesem Berichte hinzu, was wir von denen jener andern beiden Männer wissen. **Georg Bronner** war Organist an der heil. Geistkirche zu Hamburg um den Beginn des 18ten Jahrhunderts. Näheres über ihn ist nicht bekannt, auch Matthesons Berichte über ihn, seinen Mitgenossen bei dem Hamburger Opernwesen, sind nur kärglich. In der Ehrenpforte hat er ihm keine besondere Stelle eingeräumt, er gedenkt seiner dort nur zweimal gelegentlich: bei Meder (S. 220) und Raupach (S. 283) als dessen Lehrer um 1701 er ihn nennt. Aus den Jahren 1693 bis 1702 werden sieben von ihm auf der Hamburger Bühne gegebene Opern angeführt, auch gedruckte Cantaten ohne Jahresangabe. Im Jahre 1728 endlich zollt ihm Mattheson auf der 144sten Seite seines musikalischen Patrioten, als einem damals schon Verstorbenen, ein ziemlich kühles Lob mit dem Bemerken: „ein guter Patriot vertheidigt auch die Todten". Er sagt: „obgleich Mancher dreist sagen möchte, er wollte es wenigstens noch wohl so gut machen als Bronner, so dürfte er doch leicht einen Bloßen schlagen; denn dieser verstorbene gute Mann hatte, nach seiner Art, obgleich eben keine Vollkommenheit, doch nicht selten solche Einfälle, die sich gar wohl hören ließen, und keineswegs zu verwerfen waren, wie die zu der Zeit berühmte und beliebte, von ihm verfertigte Opern Narcissus und Prokris unter andern sattsam beweisen". Genauer sind wir von den Lebensverhältnissen **Christoph Graupners** unterrichtet. Er war 1683 (oder 84, denn er selber hat es nicht mit Bestimmtheit angegeben) zu Kirchberg im sächsischen Erzgebirge geboren, und genoß in der Tonkunst den ersten Unterricht durch den dortigen Organisten Küster, der später nach Reichenbach versetzt wurde, wohin ihm sein anhänglicher Schüler mit Bewilligung seiner Eltern folgte, um länger seiner Unterweisung zu genießen. Dann bezog er die Thomasschule zu Leipzig, wo er die Gunst des damaligen Cantors Johann Schelle gewann. Dieser gab ihm sowohl im Clavierspiele als im Singen Anleitung, während der spätere Capellmeister Heinichen ihn über die Grundlage des Tonsatzes belehrte, in der Folge aber, als nach Schelle's Tode der bisherige Organist an der Thomaskirche, Johann Kuhnau, das Cantorat an der Thomasschule erhielt, gemeinschaftlich mit ihm zu diesem damals hochberühmten Meister in die Lehre ging. Von der Schule entlassen blieb Graupner, um der Rechtswissenschaft obzuliegen, in Leipzig, bis ihn 1706 die Schweden von dort vertrieben. Er nahm seinen Weg nach Hamburg, wo er, fast von allen Mitteln entblößt ankam. Zu seinem Glücke war eben am Tage vorher Johann Christian Schieferdecker, bisher Cembalist bei der Hamburger Opernbühne, von dort abgereist, um den Organistendienst zu Lübeck anzutreten. Graupner übernahm gern dessen Dienst, setzte auch selbst mehre Opern nicht ohne Beifall, doch verleideten ihm allerhand Verdrießlichkeiten diese Stellung, und es war ihm höchst willkommen, als der damals regierende Landgraf von Hessen-Darmstadt bei seinem Verweilen in Hamburg ihm die Vicecapellmeisterstelle an seinem Hofe als Helfer des alten Wolfgang Carl Briegel antrug. Er nahm dies Anerbieten mit Freuden an, und bekleidete jene Stelle bis zu seinem am 10ten Mai 1760 im 78sten Jahre erfolgten Tode. Im Jahre 1723 gehörte er zu den Bewerbern um Kuhnaus Stelle, doch gewann Johann Sebastian Bach über ihn wie über alle anderen Kampfgenossen den Sieg.

Bronners Choralbuch erschien, wie bemerkt, im Jahre 1715, unter folgendem Titel: „Das von E. HochEdeln und HochWeisen Rath der Stadt Hamburg privilegirt und vollkommenes Musicalisch-Choral-Buch, Mit Fleiß eingerichtet Nach dem Hamburgischen Kirchen-Gesang-Buch Und verfertigt Von Georg Bronner, Organisten zum Heil. Geist; In Verlag des Authoris allwo es zu bekommen. (Hamburg gedruckt bei Friedrich Conrad Greflinger).“ Dem Titel folgt eine allgemeine Rechenschaft, überschrieben: „Einrichtung des Choralbuchs,“ und hier versichert der Verfasser:

1) Habe alle Melodieen aufrichtig und ohnverfälscht zusammengetragen.
2) Selbige mit einem guten Choral-Baß versehen.
3) Denen Liebhabern und Anfängern der Music, in specie die Profession von der edlen Organisten-Kunst machen wollen, zum großen Nutzen einen zweiten obligaten Baß gesetzet, und selbigen significiret.
4) Alle Gesänge mit drey Stimmen componiret und denen Music-Liebenden zu Gefallen im Cammer-Thon transponiret.
5) Ein dobbeltes Register, sowohl für die so das Hamburger Gesangbuch haben, als auch zum Gebrauch und Nutzen der Ausheimischen verfertiget, und wobei das Mouvement eines jeden Gesanges zu finden; und
6) Einen Anhang frembder Melodieen hinzugefüget.

An diesen Bericht schließt sich das dem Werke ertheilte Privilegium (vom 15ten August 1715), und die Widmung an Bürgermeister, Rathsglieder, Mitglieder des Ministerii, Sechziger (als Diakonen und Vorsteher der Kirchen), Kämmereibürger und Kämmereischreiber, verfaßt am 31sten December 1715, in welcher wir bekannte Namen finden: Lucas von Bostel (als präsidirenden Bürgermeister), Peter Theodor Seelmann, Johann Theodor Heinson, Johann Friedrich Winkler, Erdmann Neumeister, als Pastoren an den Hauptkirchen St. Michaelis, Petri, Nicolai, Jacobi. Nun erst erscheint die Vorrede, ohne Angabe des Jahres und Monatstages. Sie beginnt mit Klagen über die Verderbniß des Choralgesanges, die zumeist den schlechten, der bloßen Versorgung halber angestellten Lehrern zugeschrieben wird, und über den Verfall der Orgelkunst. Überhaupt mangelt es an Ausfällen nicht über den Zustand der Setzkunst und der musikalischen Ausführung um die Zeit des Verfassers, mit denen er in seiner verworrenen Schreibweise überall hervortritt, wo er nur sein Werk empfiehlt. So, indem er darauf hinweis't, daß er „zu mehrer harmonischen Vollenkommenheit alle Gesänge mit dreien Stimmen componiret, und in Cammerthon transponiret“ habe. Er fordert die Kunstfreunde auf, an diesen Sätzen sich zu erfreuen, indem er ihnen zuruft: „Probiret es, theilet die Stimmen egal ein, daß nicht eine stärker als die 2te und 3te besetzet sei — aber nicht also, wie anitzt unsere fladdernde Galanterie-Musiquen besetzet werden, allwo die obere und untere Stimme sich allein hervorthun und gehört werden müssen, von denen übrigen aber, es sei dann, daß bisweilen die seconde partie, wenn ein Trio etwan angestochen kömmt, sich noch hören lässet, aber von der Taille vernimmt man gar nichts; warum selbige nicht besser besetzet wird, da doch die vollenkommene Harmonie sich in 4 Stimmen finden muß, kann nicht penetriren, es wäre denn, daß man die Blöße der Composition nicht wolle aufgedecket wissen; genug hiervon. — Nehmet aber zu den Sing-Stimmen nach Belieben die Hautbois, Bassons, Violine, Violoncello oder Viola di Gamba etc. und musiciret mit Aufmerksamkeit, bald im Trio, bald Alle, Wechsels-weise; Ihr werdet spüren, daß der Geist

Gottes in Euren Seelen eine solche empfindliche Hertzensbegierde und Andacht erwecken wird, daß ihr mit der größesten Freude, Lust und Begierde einen Gesang nach dem andern anstimmet, und nicht müde werdet" ꝛc. Es wird darauf der Wunsch ausgesprochen, diese Choräle bei der Currende, des gemeinen Nutzens willen, eingeführt zu sehen; dann kömmt der Verfasser auf die von ihm in dem Inhaltsverzeichnisse durchaus nur durch die drei, sehr allgemeinen Bezeichnungen: Grave, Adagio, Allegro, angedeutete Bewegung seiner Choralsätze. „Ich recommandire (sagt er) mit ganzem Fleiß, das mouvement der Gesänge zu observiren, weil selbiges die Seele der Music ist, und dadurch verwehret wird, daß man nicht traurige Lieder lustig, und fröhliche Gesänge betrübt singe, denn solches wider die Natur und Eigenschaft der Materie läufet: dahero es dann auch kommt, daß wir keine wahre Andacht und Empfindung oder Wirkung der Lieder in unseren Seelen verspüren, sondern nur obiter, und wie der Gewohnheit nach wegsingen" ꝛc. — Den Schluß macht eine Bemerkung, die wir um jene Zeit fast immer in Vorreden antreffen, die Belehrungen und Aufforderungen an die Besitzer der Bücher enthalten. „Schließlich (sagt Bronner) habe dieses musicalische Choral-Buch durchaus nicht vor große Künstler und maitres verfertigt, welche schon wissen, auf was Art und Weise sie die Choräle tractiren sollen, sondern nur vor incipientes oder Anfänger, die bißweilen solche elende Bässe dazu machen, daß auch Einfältige und der Music Unerfahrene es zwar merken, aber nicht wissen woran es fehlet. Der Endzweck gehet dahin, daß die Ehre Gottes dadurch möge befördert, die Melodieen unverfälscht beibehalten, und Gott und Music liebende Seelen fernerhin aufgemuntert werden; meinen Neben-Christen aber, welche nicht viel an der edlen Organisten-Kunst zu wenden, eine Anleitung zu geben, wie sie sich zum Theil ohne große Kosten selber helfen, und zur Noth perfectioniren, in specie aber ein gutes Fundament legen können" ꝛc.

Die in Bronners Choralbuche enthaltenen Melodieen sind alphabetisch geordnet. Zuerst erscheinen deren 155, mit einer doppelten Grundstimme, die eine für den Gesang, die andere, figurirte, für ein Baßinstrument, beide mit einer Bezifferung versehen. Der Melodie sind allezeit die Worte der ersten Liedstrophe unterlegt. Eine jede (mit Ausnahme der des Liedes: „Ach Gott thu dich erbarmen, Nr. 4) hat neben sich eine dreistimmige Behandlung, 9 erscheinen nur in einer solchen*). Nach diesen 155 werden noch 17 Doppelsätze solcher Art gegeben mit der Überschrift: „Anhang einiger fremden Melodieen," unter ihnen vier als Nebenweisen für Lieder, denen andere früher bereits angeeignet waren**). Im Ganzen begreift demnach das Buch 172 Melodieen und 334 Tonsätze;

---

*) 59. Herr Gott dich loben wir ꝛc.
75. Jesaia dem Propheten das geschah ꝛc.
82. Jesu, wollst uns weisen ꝛc.
86. Komm Gott Schöpfer, h. Geist ꝛc.
90. Kommt ihr schnöden Adamskinder ꝛc.
89. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit ꝛc.
98. Meine Seel' erhebet den Herrn ꝛc.
104. Nimm von uns Herre Gott ꝛc.
128. Vergebens ist all' Müh und Noth ꝛc.

**) In allen meinen Thaten ꝛc. O Ewigkeit, du Donnerwort ꝛc. (Schops Melodie für das Lied: „Auf, auf mein Geist, erhebe dich" ꝛc. Früher erscheint die von jenem Meister für das Ristische Lied eigends erfundene Singweise). Warum sollt' ich mich denn grämen ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. (Neumarks Melodie. Früher erscheint die, meist für das Lied: „Dir, dir Jehovah will ich singen" angewendete Weise).

Matthesons Angabe, daß es zu einem Gesangbuche von 634 Liedern nur 153 Melodieen gebe, ist deshalb eine nicht ganz genaue. Wahr ist es, daß auf manche Melodie eine große Anzahl von Liedern hingewiesen wird: je zehn auf die Weisen: „Auf meinen lieben Gott" ꝛc. und: „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" ꝛc.; 11 auf die (ionische) des Psalmliedes: „Aus tiefer Noth" ꝛc.; je 13 auf: „Ach was soll ich Sünder machen" ꝛc. und: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" ꝛc.; 14 auf: „Von Gott will ich nicht lassen" ꝛc.; je 18 auf: „Freu dich sehr, o meine Seele" und „Werde munter, mein Gemüthe" ꝛc.; 23 auf: „Herzlich thut mich verlangen" ꝛc.; 27 auf: „Erschienen ist der herrlich' Tag" ꝛc.; 54 sogar auf: „O Gott du frommer Gott," worüber Mattheson, wie wir lasen, so spöttisch sich vernehmen läßt. Wir dürfen dies jedoch dem Herausgeber nicht zur Last legen, denn seine Aufgabe beschränkte sich darauf, das an Melodieen Vorhandene zusammenzustellen, und es in Verbindung zu bringen mit den im Gebrauch seienden geistlichen Liedern, nicht aber durch eigene Erfindungen zu den Melodieen eine Beisteuer zu geben, wozu er sich auch nicht berufen gefunden haben mag. Daß er die aufgenommenen Singweisen unverfälscht zusammengetragen habe, d. i. in der Gestalt, wie man sie um seine Zeit in Hamburg sang, ist zuzugeben, sobald nur von dem melodischen Fortschritte in den einzelnen Wendungen die Rede ist, denn der Rhythmus derselben ist in vielen Fällen nicht getreu wiedergegeben. Wir wollen mit Bronner nicht darüber rechten bei den Melodieen der Lieder*): „Wacht auf ihr Christen alle" und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend," deren rhythmischen Wechsel er in durchhin dreitheiligen Takt verwandelt hat, und „Freu dich sehr, o meine Seele," wo er jenen theils auf graden, theils (im Trio) auf Tripeltakt zurückbrachte; daß er aber ernsten Melodieen wie: „Christ unser Herr zum Jordan kam; Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc.; Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" ꝛc. den tanzhaften Schritt durchaus vorwaltenden Tripeltakts geliehen hat, ist nicht zu billigen. Man erkennt darin den für die Opernbühne thätigen, durch sie befangenen Tonsetzer, und möchte sich veranlaßt finden, sein über „fladdernde Galanteriemusiken" gesprochenes, herbes Wort gegen ihn zurückzuwenden. Von den damals anderer Orten auf der Höhe des Beliebtseyns stehenden s. g. Halleschen Melodieen wird keine hier angetroffen, selbst das in Freylinghausens Gesangbuch aufgenommene Hinkelmannsche Lied: „Seligstes Wesen, unendliche Wonne," das, in Hamburg entstanden, hier mit einer eigenen Melodie auftritt, bietet nicht die in jenem Gesangbuche neben ihm stehende.

Das Bronnersche Choralbuch ist als eine Erscheinung, wie sie eben zu seiner Zeit nur möglich war, von Erheblichkeit, nicht wegen großen innern Werthes. In jedem Falle steht das Selbstvertrauen mit dem der Herausgeber in seiner Vorrede auftritt, in keinem richtigen Verhältnisse zu dem von ihm Geleisteten. Schon die Wahl des einfachen, dreistimmigen Satzes muß als ein Mißgriff erscheinen, da dieser nur bei lebhafter kunstreicher Stimmenverwebung der als fester Gesang gegen zwei andere gestellten Melodie Genüge leisten kann, bei ganz schlichter Behandlung aber meistens das Gefühl der Dürftigkeit und Leere erweckt; hier aber auch keine Veranlassung war, sich auf denselben zu beschränken.

---

*) S. Beispiel 71 Th. I.
199 — II.
47 — I.; 62 II.
diese Weisen in ursprünglicher Gestalt.

Graupners Choralbuch erschien 1728, zu einer Zeit, wo seine Hamburger Verhältnisse vorlängst gelöst waren, und er seine Arbeit nach den Bedürfnissen des Landes zu richten hatte, das er damals bewohnte. Die Opern, die er für die Hamburger Bühne setzte, zumal Antiochus und Stratonice, zeigen ihn als einen für theatralische Tonkunst vorzüglich begabten Künstler, wie denn auch eine freiere Behandlung der vorkommenden Formen sich darin kundgiebt. In Darmstadt lag ihm nicht minder ob, neben kirchlicher auch mit Bühnenmusik sich zu beschäftigen. Wohnten ihm also Geschick und Neigung bei für dieses Fach, dessen Pflege zu seinen Berufsgeschäften gehörte, so möchte man voraussetzen, daß von solcher Richtung aus auch Etwas sich möge übertragen haben auf seine Behandlung geistlicher Weisen, wie dieses bei Bronner sich nicht verkennen ließ. Es ist jedoch nicht der Fall gewesen, Graupner hat durch die Natur seiner Aufgabe sich unbedingt leiten lassen.

Sein Buch führt den Titel: „Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch, in welchem nicht allein bishero gewöhnliche, sowohl alt als neue Lieder enthalten, sondern auch noch beydentheils aus mehren Gesang-Büchern ein Zusatz geschehen, zum Nutzen und Gebrauch vor Kirchen und Schulen hiesiger Hoch-Fürstl. Lande. Mit hoher Approbation und Vieler Verlangen verfertiget von Christoph Graupner, Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischem Capellmeister. MDCCXXVIII.“ Das Ganze ist in Zinn geätzt, mit Ausnahme des Titelblattes, Vorberichts und Registers, die mit gewöhnlichen Typen gedruckt sind. Der Vorbericht, geschrieben zu Darmstadt am 18ten März 1728, ergeht sich über die Schwierigkeit der Erfindung guter neuer Liedweisen. Eine große Anzahl im inneren Bau und Inhalt einander wenig übereinstimmender Strophen erschwere dem Tonsetzer seine Arbeit, eben so aber auch die von dem Dichter übel getroffene Wahl des Maaßes, „denn da finden sich einige (sagt Graupner) da das genus dactylicum bei Buß-Liedern gar übel appliciret ist, welches sich zu fröhlichen Materien viel besser schicken würde“ rc. Er lobt dann die Stimmgemäßheit älterer Singweisen für Gemeinen mit zumeist rohen Stimmen, in Vergleich gegen neuere, indem er bemerkt: „auch erstrecket sich in theils neuen Liedern der ambitus bis in duodecimam, welches mancher gute Sänger vielmals nicht vermag.“ — Eben so wird Nachlässigkeit „wie nicht minder überleye Kunst einiger Organisten unter wehrendem Choral“ getadelt, wodurch mancherlei Verwirrung entstehe; dergleichen Kunst gehöre für das Präludium, und (fährt Graupner fort) „ist wohl das allerbeste, wenn der Choral ganz simpel und schlecht gespielt wird, daß die Gemeine die Melodie fein deutlich hören kann. Doch ist dieses auch nicht so simpel und schlecht zu verstehen; es hat die Simplicität in der Music ein gar Großes zu sagen, und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch so bunt und kraus aussehen, und lassen sich nicht ad primum fontem, nämlich zur Simplicität reduciren, so ist es ein gewisses Merkmal, daß das Fundament nicht zum Besten gelegt worden.“ Zur Einführung durchgehender Gleichheit im kirchlichen Gesange (heißt es dann weiter) sei dieses Choralbuch „mit nicht geringer Mühe und Kosten ausgefertiget worden.“ Seine Einrichtung schließe sich dem bisher gewöhnlichen Darmstädtischen Gesangbuche an, nur sei es an alten wie neuen Liedern um Vieles vermehrt. Einigen Liedern, denen es an Melodieen gefehlt, seien solche neu beigesetzt worden, und wo doppelte, jedoch gewohnte Melodieen seien, habe man sie gleich daneben gesetzt, mit Ausnahme etlicher, deren man sich zu der Zeit nicht erinnert, welche man derentwegen zuletzt angebracht habe. Bei dem Register habe man auf das Crügersche Gesangbuch, Paul Gerhards Lieder und das Zülische (Züehlensche von 1698) Rücksicht genommen, es sei deshalb mit Fleiß etwas weitläufig eingerichtet.

In der That enthält dieses Register auch die Angabe einer sehr großen Anzahl von Liedern, die in einer rechts daneben stehenden Rubrik auf die in dem Choralbuche gesammelten Melodieen hingewiesen werden. Was unter diesen die neu hinzugekommenen betrifft, so sind dieselben nicht wie in dem durch Graupners Vorgänger, Wolfgang Carl Briegel, herausgegebenem und in ähnlicher Art bereichertem großen Darmstädter Gesangbuche mit einer Namensbezeichnung (dort W. C. B.) versehen, der Forschung nach ihnen gebricht daher jeglicher Anhalt, den höchstens die (schwer herauszufindenden) Lieder ungewöhnlicher Maaße gewähren könnten. Sie wäre auch deshalb nicht lohnend, da unter den unbekannten Weisen sich keine von besonderer Bedeutung findet, auch deren keine als weiter verbreitete genannt werden kann.

Graupners Choralbuch enthält auf 144 Seiten 256 geistliche Melodieen, ohne untergelegten Text, nur mit Angabe der ersten Liedzeile, alphabetisch geordnet, mit nothdürftig bezifferten Bässen. Auf der 145sten und 146sten Seite folgen dann noch vier Nebenmelodieen. Die phrygischen unter diesen Singweisen zeigen in der Grundstimme meist tongemäße harmonische Behandlung, nur 4 unter ihnen haben den unregelmäßigen Tonschluß, der den Grundton mit dessen Unterquinte begleitet, die der Lieder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.; Christus, der uns seelig macht ꝛc.; Christum wir sollen loben schon ꝛc.; Ein Engel schon aus Gottes Thron ꝛc. (Maria zart ꝛc.);" die mixolydischen dagegen sind fast durchgängig auf das moderne G-dur zurückgebracht, so: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist ꝛc. Gelobet seist du Jesu Christ" ꝛc. Die auffallendste Umwandlung hat die Weise des Liedes: „O wir armen Sünder" betroffen (S. 119), die unter Beibehaltung der allgemeinen Züge ihrer melodischen Wendungen sich hier innerhalb des Umfanges von G-moll bewegt. Das Lied Paul Gerhards: „Warum sollt ich mich denn grämen" erscheint mit zwei Melodieen, deren letzte (S. 135) der Ebelingschen anklingt, aber nicht nur die bei S. Bach vorkommende Ausweichung nach der Oberquarte statt nach der Oberquinte zeigt, sondern auch in C schließt, dem Mixolydischen also, dem sie durch jene angeeignet seyn würde, dadurch wieder entzogen wird. Im Allgemeinen werden die Singweisen in Tönen von gleicher Länge gegeben, einzelne Stellen trochäischer, in dreitheiligem Takte einhergehender ausgenommen. Als merkwürdig ist jedoch der Umstand nicht unbeachtet zu lassen, daß die Melodie des Liedes: „Ein' feste Burg ist unser Gott" ꝛc. (S. 34), die, wie wir gesehen, Bronner in dreitheiligem Takte dargestellt hatte, hier noch einige, wohl örtlich erhalten gebliebene Spuren rhythmischen Wechsels zeigt, die auch durch den Gang der Grundstimme, die sich in Geltung und Verhältniß ihrer Töne der Oberstimme genau anschließt, nicht als synkoptisch dargestellt werden. Es ist dies nicht allein etwas, in dieser Zeit schon sehr selten Gewordenes, sondern um so mehr auffallend, als W. C. Briegel*) in dem s. g. großen Darmstädter Cantional, das damals für eine Mustersammlung galt, diese Eigenthümlichkeit unserer Melodie abgestreift hatte, die sich denn also gegen sein Ansehen erhalten hatte.

Graupners Choralbuch ist eine mit reinem Willen und mit Verstand unternommene Arbeit, der man den dramatischen Tonkünstler nicht ansieht, und der man eher zu große, ablehnende Strenge vorwerfen könnte, als Hinneigung zu weltlichem Schmucke. Weniger Rühmliches läßt sich von dem Telemannschen sagen, das zwei Jahre später erschien. Es führt die Aufschrift: „Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch, welches:

*) S. Theil II. S. 599.

1) sehr viele alte Chorale nach ihren Uhr-Melodieen und modis wieder herstellet, aber auch zugleich
2) eine große Menge der itzt üblichen Abweichungen anzeiget; hiernächst
3) den Baß also verfasset enthält, daß man die Lieder durchgehends mit 4 Stimmen spielen kann; zu welchem Ende denn
4) die Ziefern aufs sorgfältigste hinzugefüget worden; welches ferner
5) sowohl chor- als cammermäßig gebrauchet werden mag und endlich
6) über 2000 Gesänge in 500 und etlichen Melodieen darstellet;

zusammengetragen, in die Harmonie gebracht, mit einem Register versehen, und nebst einem zu Ende angehangenen Unterrichte, der unter andern zur vierstimmigen Composition und zum damit verknüpften Generalbasse anleitet; in dieser bequemen Form (Quer-Quart) herausgegeben von **Georg Philipp Telemann** D. J. & M. B. M. P. D. C. M. H. (Hamburg, gedruckt bei Philipp Ludwig Stromer, 1730).

Der hinten angehängte Unterricht, geschrieben am 17ten Januar 1730, berichtet, daß Telemann den mehrsten Theil der alten Melodieen aus den Psalmis Eleri (s. Th. I. S. 327 u. ff.), die übrigen aber, nebst den neuern, bald aus gedruckten, bald aus geschriebenen Choralbüchern seiner Zeit genommen habe, da er denn die Lieder so eingetragen, wie ihm die Bücher nach und nach in die Hand gerathen seien. Dadurch ist nun nicht allein eine ganz ungeordnete Zusammentragung entstanden, sondern es sind auch mehre Melodieen öfter in das Buch gekommen, ja, mit ganz gleichen, oder doch wenig abweichenden Bässen; so beispielsweise die der Lieder: „Herr Christ der einig' Gotts Sohn ꝛc., Allein zu dir Herr Jesu Christ ꝛc., Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc., Es ist gewißlich an der Zeit" ꝛc. und andere mehr. Auch in der Art der Eintragung herrscht keine Folgerechtigkeit. Zu Anfange des Buches haben mehre unter sich verschiedene Melodieen desselben Liedes jederzeit eine eigene Nummer, später wird dieses nicht mehr beobachtet, und sie werden unter derselben zusammengestellt. Hinter einer jeden sind zahlreiche, oft nur wenig erhebliche Abweichungen vermerkt. Der eingetragenen Nummern sind 433, eine Zahl die nach dem vorher Bemerkten die der Melodieen in keiner Art richtig angiebt. Wir dürfen nicht zweifeln, daß diese Melodieensammlung von Telemann zunächst für eigenen Bedarf zusammengestellt wurde, nach verschiedenen Quellen wie ihm diese nach und nach in die Hände gelangten; daß er, um eine Übersicht zu gewinnen, sich ein alphabetisches Register darüber anfertigte oder anfertigen ließ, damit aber auch für die Herausgabe Alles gethan zu haben glaubte, und es nicht für nöthig hielt, den Inhalt seiner Sammlung selbst nach irgend einem leitenden Grundsatze übersichtlich zu ordnen. Einer gründlicheren Arbeit meinte er überhoben zu seyn, es konnte genügen, daß er den reichen Schatz des von ihm Gesammelten aufthat und daraus spendete. Warum sollte er auch um eine Sache ferner sich mühen, als es sein eigenes, nächstes Bedürfniß erheischte, eine Sache, von der seine größeren Werke beurkunden, daß sie ihm wenig am Herzen lag, die er nur pflichtmäßig betrieb? Wie leichthin er darüber dachte, zeigen mehre Stellen seines s. g. Unterrichts. Was er dort über die Kirchentonarten gelegentlich beibringt, beruht, ohne alle tiefere Einsicht in deren Wesen, lediglich auf der ganz *negativen* Ansicht seiner Zeit. Er gesteht ein, einige Clausuln der älteren Melodieen verändert zu haben, um die von ihm für tonwidrig gehaltenen Versetzungszeichen für die Unterhalbtöne ihrer Tonarten zu vermeiden. Namentlich ist dieses

geschehen in der Melodie des lutherischen Catechismusliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her,“ wobei er aber „inmittelst die Bässe also verfaßt haben will, daß es gleich gelte, ob der Clavierist C oder Cis nehme.“ Was die Behandlung der Bässe im Allgemeinen betreffe, so sei ihm von Verschiedenen angesonnen worden, sie durchgehends also zu verfassen, „daß sie sich durch fremde und gesuchte Töne wälzten,“ er habe es aber für dieses Mal lieber beim Natürlichen bewenden lassen, jedoch auch eben nicht die „Paukenharmonie“ gebrauchen wollen. Daß er bisweilen in den Mittelpartieen per motum contrarium, wenn sich nämlich die oberen Noten gegen den Baß oder umgekehrt bewegten, Quinten und Octaven habe durchgehen lassen, daran wolle sich Niemand stoßen; es habe die Vorwelt, bei aller ihrer Strenge, sich kein Gewissen daraus gemacht, es werde also der Gegenwart nicht weniger erlaubt seyn; er habe es ändern können, es müsse aber allerhand vorgetragen werden. Am Schlusse folgen wenige, oberflächliche Regeln für das 4stimmige Aussetzen der Melodieen nach den Zeichen und Ziffern, so auch eine Anleitung wegen Wahl des Tones beim Präludiren, mit Bezug auf die Tonart der Liedweise.

Dem Forscher ist Telemanns Choralbuch allezeit willkommen, um über den Anklang, den einzelne Melodieen gefunden, ihre Fortdauer, die Gestalt, die sie in verschiedenen Zeiten annahmen, sich zu unterrichten; für sich genommen, ist es eine leicht hingeworfene, ohne Sorgfalt, auch in Bearbeitung der Bässe, zusammengetragene Sammlung. Es ist reichhaltiger als die Choralbücher Bronners und Graupners, es hat mehr Mannichfaltigkeit als dieses letzte, weniger galantes Wesen als jenes erste, aber beide haben vor ihm den Vorzug eines bestimmten, sie auszeichnenden Gepräges, eines festen Planes bei ihrer Bearbeitung. Weniger im Einzelnen als in der Nachlässigkeit, womit das Ganze auf den Kauf gefertigt ist, erkennen wir die Geringhaltung der in den gesammelten Weisen vorwaltenden Form, im Vergleiche gegen die dem Meister mehr anmuthenden Formen der Bühnenmusik. Den Ruf, den das Buch eine Zeit lang genossen, hat es allein dem berühmten Namen seines Urhebers zu danken. Was wir über dessen Verhältniß zum Choral früher gesagt haben, findet durch diese Arbeit seine vollständige Bewährung. Das Buch ist, mit Ausnahme des Titelblatts, des Inhaltsverzeichnisses und des sog. Unterrichts, die mit beweglichen Schriften gedruckt sind, in Zinn geätzt durch verschiedene Hände, allein weder gleich sorgfältig noch sauber. Spätere Auflagen geben es in unveränderter Gestalt.

Gleichzeitig mit Bronners Choralbuche, im Jahre 1715, erschien dasjenige, das wir zuvor mit dem Namen des „Wittschen Cantionals“ bezeichnet haben. Sein Titel lautet: „Psalmodia sacra, oder andächtige und schöne Gesänge, sowohl des seel. Lutheri, als anderer Geistreichen Männer, Auf Hochfürstl. gnädigste Verordnung in dem Fürstenthum Gotha und Altenburg auf nachfolgende Art zu singen und spielen. Nebst einer Vorrede und Nachricht. (Gotha, Verlegts Christoph Reyher, 1715).“ Die Vorrede, geschrieben am 8ten November 1715, rührt her von Albrecht Christian Ludwig, Consistorialrath, Oberhofprediger und Beichtvater zum Friedenstein. Sie beginnt mit dem Preise und der Empfehlung der heiligen Tonkunst, und mit hartem Tadel derer, die sie aus der Kirche verbannen wollen, da sie doch „auf des allerseligsten Gottes ernstlichem Gebote beruhe, und das Beispiel der Engel für sich habe in dem Dreimahl-Heilig, dem Ehre sei Gott in der Höhe ꝛc.“ Zugegeben wird zwar sodann, „daß öfters eine allzu weltliche Composition eines Gesanges mehr die Ohren belustige als das Herz afficire, und daher weniger Andacht und geringere Wirkung daraus entstehe, wie z. B.

das vortreffliche Lied: **Liebster Immanuel, Herzog der Frommen** ꝛc. nach seiner Melodie eine formale Sarabande sei, anderer, sonst schöner, doch zu eitel gesetzter Gesänge nicht zu gedenken". Auch hätten Ketzer ihren Unflath durch allzu leichtfertig componirte Lieder den armen, unschuldigen Seelen beigebracht. Um so mehr müßten die unvergleichlichen Lieder Luthers „herrlich enthalten", und in Kirchen, Schulen, Häusern, auf Gassen, fleißiger und Gott gefälliger gebraucht werden. Denn spätere, auch ruhmwürdige und andächtigen Gebrauches werthe Lieder handelten oft nur „bloße Moralia und Agenda" ab, vertieften sich auch allzusehr „in denen Mysticis"; darum habe man Alles zu prüfen, das Gute zu behalten, das Verdächtige auszuscheiden ꝛc. Hier folgt nun zuletzt noch ein Hinblick auf Freylinghausens Gesangbuch in den Worten: „und was man von dem 1703 zu Glaucha an Halle im Waisenhause edirten Gesangbuche zu halten, weisen die um die Kirche Gottes hochverdienten Theologi in Wittenberg, welcher Schild und großer Lohn der Herr seyn wird" ꝛc. Es wird dann zum Schlusse berichtet, daß Herzog Friedrich zu Gotha (Enkel Ernst des Gottseligen, am 28sten Juli 1676 geboren und regierender Herr seit 1691) die Herausgabe dieses Cantionals mit großen Kosten „in den Druck hochweißlich befördern lassen." — An diese Vorrede schließt sich eine „Nachricht" ohne Angabe des Jahres noch Tages, unterzeichnet: „**Christian Friedrich Witt**, Fürstlich Sächsischer Capell-Meister zum Friedenstein", ein Tonkünstler, über dessen Lebensumstände wir weiter nichts berichtet finden, als daß er zu Altenburg geboren, und im Jahre 1716, einen Tag nach dem Osterfeste, zu Gotha verschieden sei. Dieser Nachricht zufolge ist das Cantional, der Ordnung des in Gotha üblichen Gesangbuches, das als ein wohl damals allbekanntes nicht näher bezeichnet wird, angeschlossen, deshalb herausgegeben worden, um einen völlig gleichförmigen Gesang und einerlei Melodieen im Lande zu erhalten. Die darin enthaltenen Singweisen seien demnach „durch fleißiges exerciren in denen Schulen und Sing-Stunden bald zu erlernen und einzuführen" ꝛc. Man habe die alten Melodieen beibehalten, bei neuen Liedern aber „zum Theil neue Melodieen componiret, theils aber auch aus andern, unlängst herausgekommenen Gesangbüchern genommen" ꝛc. Die fleißige Einübung wird abermals empfohlen; durch die Schulkinder würden die Melodieen in der Gemeine bekannt gemacht und beigebracht werden; es werde auch dienlich seyn, wenn der Organist statt des Präludiums jeden Choral ein- oder zweimal langsam vorspiele, eben so werde langsames Absingen „der gebührenden Andacht einen Beitrag thun." Wo keine Orgel sei, müsse ein nach dem Chortone richtig eingestimmtes Clavichordium oder eine accurate Stimmpfeife vorhanden seyn, der richtigen Tonhöhe wegen. Denn gehe der Gesang zu hoch oder zu tief, so werde die Gemeine veranlaßt, die ordentliche Melodie zu verlassen und die Clausuln zu ändern, den Choral also zu verstümmeln. Eben dadurch seien „viele gute Melodieen und Lieder übel geändert und bisher von denen rechten Melodieen abgegangen worden." Der Cantor und Schuldiener habe sich der Coloraturen zu enthalten — „ein behöriger Accent oder trillo wird ihm nicht verboten" — „also soll auch der Organist sich hüten, daß er nicht allzu vieles Laufen mit denen Händen und unrichtige Clausuln mit in den Choral mische", namentlich die auf dem Lande.

Die Zahl der in diesem Melodieenbuche aus dem dazu gehörenden Gesangbuche in Bezug genommenen Lieder schließt mit 762; der Melodieen sind 359. Daß aus dem älteren Gothaischen Cantionale mehre Melodieen hier aufgenommen seyn würden, durften wir erwarten, eben so auch, von älteren und späteren Meistern Thüringens Singweisen anzutreffen: von Eccard, Helder, Altenburg,

J. Rudolf Ahle ꝛc., oder solchen, die einen großen Theil ihres Lebens in Thüringen zugebracht: Joachim a Burgk, Melchior Frank, Pachelbel ꝛc. Auch finden wir Singweisen aus allen Quellen des evangelischen Kirchengesanges: ältere deutsche und lateinische, aus dem Volks- oder Gesellschaftsgesange, dem der Brüder, den Calvinistischen Psalmen stammende; von Nicolaus Herrmann, Scandelli, Selneccer, Gastoldo, Hans Leo Haßler, Philipp Nicolai, Crüger, Schop, Albert, Flittner, Neuß, Sophia Elisabeth von Braunschweig, Neander ꝛc. herrührende. Die für das Buch neu erfundenen Melodieen herauszufinden, würde schwierig seyn, da sie nicht durch irgend ein Zeichen kenntlich gemacht sind; auch würde die darauf verwendete Mühe sich nicht lohnen, da unter den Singweisen, die etwa für neue gelten dürften*), keine zu finden ist, die eine allgemeinere Bedeutung erhalten hätte, der Capellmeister Witt, ihr wahrscheinlicher Urheber, auch nicht zu den Meistern gehört, die wesentlich in die Ausbildung des heiligen Gesanges eingegriffen haben. Bei den älteren Melodieen sind ursprüngliche Dehnungen beibehalten, der rhythmische Wechsel aber ist beseitigt, zuweilen in durchgängig vorwaltenden breitheiligen Takt verändert. Bedeutendere Abweichungen kommen vor bei einigen, so bei der des Liedes: „Heut triumphiret Gottes Sohn“, wo das Halleluja am Schlusse sich in die Tiefe senkt und der Endnote ihre große Unterterz in der Grundstimme unterlegt ist. Die Vorrede des Dr. Ludwig gedenkt zwar tadelnd der Melodie des Liedes: „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“, als einer formalen Sarabande, sie ist aber dennoch aufgenommen (Nr. 362); ja, es fehlt nicht an Liedern (derer des Johann Angelus nicht zu gedenken [Nr. 355, 372, 380 ꝛc.] des in das Mystische allerdings vertieften Dichters), die Dichtern angehören, die im Rufe des Pietismus standen, so: „Seelenbräutigam ꝛc. und: Jesu rufe mich“ ꝛc. von Adam Drese (378, 379); „Zerfließ mein Herz“ ꝛc. von Lackmann (518); „Eins ist noth“ ꝛc. von Schröder (584); ja: „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinne“ von dem unter den Orthodoxen am meisten verrufenen Arnold (593), und an ihren, offenbar aus Freylinghausens Gesangbuche stammenden Melodieen oft tanzhaften Gepräges. Es liegt also zu Tage, daß das Lob, das der Wittenberger theologischen Facultät wegen Verwerfung jenes Gesangbuches gezollt wird, die Herausgeber unseres Cantionals nicht verhindert hat, dennoch auf dasselbe zurückzugehen und sich auf diese Art an die von ihnen empfohlene Vorschrift streng zu halten: Alles zu prüfen und des bewährt Gefundenen sich zu bedienen. Daß Cantoren und Schuldiener damals so dringend vom „Coloriren“ der Kirchenweisen abgemahnt werden mußten, zeigt deutlich den Einfluß, den die weltliche Tonkunst allgemein gewonnen hatte, eben wie die Aufnahme tanzhafter Weisen zu erkennen giebt, daß diese bei den Zeitgenossen so großen Anklang gefunden hatten, daß man es nicht für gerathen halten konnte, sie durch andere zu ersetzen.

Elf Jahre später erschien zu Gotha noch ein Anhang zu diesem Gesangbuche, an dem der damals schon verstorbene Capellmeister Witt keinen Theil mehr hatte, und dessen Herausgeber uns nicht genannt sind. Sein Titel lautet: „Anhang an das Gothaische Cantional, darinnen auf Hochfürstl. gnädigsten Befehl die in dem anderen Theile des Gothaischen Gesangbuches mangelnden Melo-

*) Dahin gehören unter andern die mir bis dahin nicht vorgekommenen Weisen zu Paul Gerhards Liedern: „Nicht so traurig, nicht so sehr“ ꝛc. und „Warum sollt' ich mich denn grämen“ ꝛc. (Nr. 643, 644); auch steht namentlich über der ersten in Schichts Choralbuche, worin sie unter Nr. 254 aufgenommen ist, die Bemerkung: componirt von Christian Friedrich Witt, Capellmeister in Gotha.

dieen in alphabetischer Ordnung nach beigefügtem Register zu finden sind. (Gotha, verlegts Johann Andreas Reyher, F. S. Hof-Buchdrucker. Anno 1726).“ Dieser Anhang giebt noch 30 Melodieen, ältere und neuere, einige unter jenen von M. Apelles von Löwenstern*), unter diesen sechs, die wir noch in Schichts Choralbuche wiederfinden**).

Telemann hatte sein Choralbuch, wie wir gesehen, ein „fast allgemeines“ genannt, ohne diese Benennung, die er wohl auf die Reichhaltigkeit des von ihm Zusammengetragenen gründete und auf die darin aufgezeichneten örtlichen Abweichungen, näher zu rechtfertigen. Eher verdiente diesen Namen die nun zu betrachtende Sammlung, die Vorläuferin der umfassendsten des 18ten Jahrhunderts. Auf beide haben wir oft bereits in den vorangehenden Theilen des gegenwärtigen Werkes Bezug genommen, und nun an dieser Stelle über sie eigends zu berichten. Die zuerst angedeutete, die wir die Vorläuferin der anderen genannt haben, führt den Titel: „Des evangelischen Zions musikalische Harmonie, oder evangelisches Choralbuch, worinnen die wahren Melodieen derer, sowohl in denen beeden Marggrafthümern Bayreuth und Onoltzpach, als auch in der Stadt Nürnberg, deren Gebiete und andern evangelischen Gemeinen üblichen Kirchen-Lieder mit aufmerksamster Geflissenheit und Sorgfalt zusammengetragen und mit einem signirten Baß versehen zu finden, beedes zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienst auf Orgeln auch zu Haus zur Ermunterung der Andacht, nebst einem Anhang und historischer Vorrede, von Ursprung, Alterthum und sondern Merkwürdigkeiten des Chorals, herausgegeben von **Cornelio Heinrich Dretzeln**, Organ. zu St. Aeg. (Nürnberg, zu finden bei Wolfgang Moritz Endters seel. Tochter, Meyerin und Sohn. Gedruckt bei Lorentz Bieling, 1731).“ Die Vorrede stellt sich die Aufgabe, von fünferlei zu handeln: 1) Von des Chorals Namen und Ursprung. 2) Von der Choral-Musik. 3) Von den Texten, so man choraliter zu singen pfleget. 4) Von den teutschen Choral-Liedern, wie sie in unsere Evangelische Kirche gekommen. 5) Von der Absicht dieses Werkes, was darin geleistet worden, worinnen es von andern Büchern gleicher Materie abgehe, was es bevor habe, und allem Andern so nur einer Erklärung bedarf. Näher auf den Inhalt dieser Abhandlungen einzugehn, haben wir keine Veranlassung. Sie legen eine ziemliche Belesenheit an den Tag, enthalten auch manches Belehrende, doch treten sie der Sache meist nicht näher, mindestens verbreiten sie sich am Wenigsten über dasjenige, was eben mit Bezug auf den evangelischen Kirchengesang wissenswerth seyn würde. Die vierte ist die dürftigste unter ihnen, sie beschränkt sich auf wenige Zeilen über zwei Seiten, und man erkennt daraus, wie wenig die Forschung damals mit einem so wichtigen Gegenstande sich beschäftigt hatte. Deutlicher noch zeigt sich dieses zu Anfange der 5ten Abhandlung. Von katholischen Cantionalen weiß der Verfasser nur ein 1679 zu Mainz bei Christoph Köchler erschienenes zu nennen; die Reihe der evangelischen beginnt ihm (mit Ausschluß der

---

*) 262. Mein' Augen schließ ich jetzt ꝛc.
306. Nun preiset alle ꝛc.
404. Wenn ich in Angst und Noth ꝛc.

**) 31. Laßt uns alle fröhlich seyn ꝛc.
864. Drücket euch an meine Lippen ꝛc.
862. Ich glaube Herr, ich glaube ꝛc.
624. Ich glaub' an einen Gott allein ꝛc.
77. Ich komme eingeladen ꝛc.
1037. Meines Lebens letzte Zeit ꝛc.

später zu erwähnenden Nürnberger geistlichen Melodiesammlungen) mit dem Darmstädter Gesangbuche von 1687, es wird sodann das von Störl 1710 (11) herausgegebene genannt, das Bronnersche von 1715, endlich Vetters musikalische Kirch- und Hausergötzlichkeit (1716; wohl eine spätere Ausgabe). Diese sind die dem Verfasser bekannt gewordenen, im Drucke erschienenen Choralbücher; ihnen, sagt er, füge er das seinige hinzu, vielleicht „eine Iliada post Homerum". Ein dreifacher Grund habe ihn zu der Herausgabe veranlaßt: 1) der Verfall des Choralgesanges in Nürnberg, indem viele Lieder nicht so gesungen würden, „wie sie componiret worden, so daß man öfters eine disharmoniam als schickliche Zusammenstimmung höre"; 2) das Verlangen „verschiedener Herren Liebhabere", welche sowohl die Nürnbergische als andere benachbarte und auswärtige Choralmelodieen beisammen zu haben gewünscht; 3) die Gefälligkeit des Verlegers, der weder Kosten, Mühe noch Sorgfalt an dem Werke gespart. Es enthalte nun dasselbe: 1) die Melodieen gesetzt, wie sie die Gemeine wirklich singe; 2) die Melodieen, wie sie von Rechtswegen gesungen werden sollten; 3) die Melodieen, wie man solche in beeden hochlöblichen Markgrafthümern Bayreuth und Onoltzbach bei dem Gottesdienste anstimme. Es werden sodann 2 Nürnberger, ein Altorfer, ein Bayreuth- und ein Onoltzbachisches Gesangbuch genannt, aus denen die Lieder zusammengetragen worden; doch seien auch beide Theile des Freylinghausenschen nicht unberücksichtigt geblieben. Für die älteste Form der Melodieen scheinen Dretzel die einfach gesetzten Psalmen und Kirchengesänge Hans Leo Haßlers und deren spätere Herausgabe durch Johann Stade als Quellen gedient zu haben; er selber gesteht zu, auf sie zurückgegangen zu seyn, bezeichnet auch, was er „die ordinäre Melodie und Composition, wie das Lied gesungen werden sollte" nennt, mit dem Namenszeichen der Urheber jener Tonsätze (J. L. H., Johann Leo Haßler; J. S., Johann Stade; S. T. S., Siegmund Theophilus Stade). Einige rühren auch von ihm selber her, und über diese berichtet er: „(Es) waren in einigen Gesangbüchern viele Lieder gar mit keinen Melodieen versehen, und habe ich bei angewandter vieler Mühe und Nachfrage auch nicht einmal einer habhaft werden können, mir dannenhero die Freiheit genommen, dazu selbst eine zu componiren, mich aber darinnen nicht sowohl auf die Kunst, als auf die ordinäre Lieder-Melodie beflissen, damit die Herren Liebhabere solche neue Lieder desto eher fassen möchten. Bei solchen ermangelnd- und von mir gesetzten Melodieen steht mein Name, C. H. D."

Was von dem sonstigen Inhalte der Vorrede noch zu bemerken wäre, ist das Folgende: „Da ich allbereit vorhersehe (sagt Dretzel) daß über die bei diesen Choral-Melodieen von mir gebrauchte Eintheilung der Mensur und Veränderung der Art in den Noten vieles raisonnirt werden, einige mein Verfahren gut heißen, andere vielleicht gar eine Vermessenheit daraus machen dürften, daß der alten Meister Composition anderst, als sie gethan, in die Mensur einzutheilen mich unterstanden, so diene zur Entschuldigung wie mich die Sache selbst dazu gezwungen. Es richtet sich die Gemeine gar selten oder wohl gar nicht nach der Mensur, so der Componist gemacht, sie singt die Melodie wie sie solche gehört, oder viele darunter von ihren Eltern erlernet, und haben vielleicht um eben dieser Ursache willen es auch andere in Druck gegebene Choralbücher mit allem Fleiß nicht in Acht genommen. Will sich Jemand die Mühe nehmen einige Melodieen auszusetzen und den Text darunter zu legen, so wird er schon selbst finden daß ich nicht unrecht gethan, und sowohl bei denen alten als zum Theil neuen Liedern (denn von den wohlgesetzten rede ich nicht, darwider habe ich nichts einzuwenden) anderst einzutheilen bemüssiget worden. Und um dieser Bewegungsgründe willen habe an vielen Orten die halbe Mensur

weggelassen und die ordentliche gleiche und nach der Gemeine gerichtete dafür angenommen, als welche doch das beste Lieder-Tempo ist. Unterdessen, damit Niemand über mich ein allzu hartes Urtheil zu fällen veranlaßt werden möchte, habe die, so solches etwan kurzum für nöthig erachten, in der 4ten Abtheilung der Choralliever, so viel sich thun lassen, vergnüget; daselbst wird man die Melodieen wie solche von den alten Componisten in die Mensur getheilet worden, nebst ihren dazu verfertigten Bässen, auch regulair und irregulair sowohl Ruh- als Final-Cadenzen accurat antreffen, worin sich diese Herren Liebhabere geneigt delectiren können". Dieses hat Dretzel allerdings zumeist, wenn auch nicht immer, bei den Melodieen beobachtet, die er als ursprüngliche bezeichnet, und gewöhnlich auf Hans Leo Haßler oder die beiden Stade zurückführt. Man findet dort Bässe und Rhythmus gewöhnlich unverändert, mit Ausnahme des nirgend beibehaltenen oder wiedergegebenen rhythmischen Wechsels, auf den also auch diese seine Bemerkungen sich nicht beziehen. Der Vorrede folgt eine Bezifferungstabelle, eine Anleitung, wie die Melodieen nach den dem Basse beigefügten Zahlen mehrstimmig ausgeführt werden können. Ein erstes Register giebt nur die Titel unter welche Lieder und Melodieen gehören, ein zweites die Anfänge der mit Singweisen versehenen Lieder, wobei jene unter 7 Abtheilungen gestellt werden: „Nürnberg; Altorf; Bayreuth; Onoltzbach; Hallisch; Andre Melodie; Ordinaire Melodie" die nach dem zuvor Mitgetheilten sich leicht erklären. Ein drittes endlich enthält „die mancherlei Melodieen wonach viele Lieder hier und dar gesungen zu werden pflegen" wobei links die Orte bemerkt sind, wo dasselbe geschieht. Nach diesen drei Verzeichnissen folgen nun die Melodieen selbst unter 47 Rubriken, nach der gewöhnlichen in Gesangbüchern jener Zeit beobachteten Ordnung, wobei in der letzten noch ein Anhang gegeben wird. Wir ersehen daraus, daß für 448 Lieder 647 selbständige Weisen gegeben werden, und 260 Abarten, so daß die Zahl der mitgetheilten Melodieen im Ganzen auf 907 sich beläuft. Von diesen gehören die meisten den Catechismusliedern an, wenn man zu diesen, neben den gewöhnlichen Titeln von den zehn Geboten, dem Glauben, Vaterunser, der Taufe, Buße, Beichte und Absolution, Rechtfertigung, dem Abendmahl, auch die von dem Worte Gottes und der christlichen Kirche, und vom christlichen Leben und Wandel hinzurechnet; es werden dann im Ganzen hier zu 95 Liedern 135 selbständige Weisen mit 62 Abarten, zusammen 197 gegeben. Am nächsten kömmt dieser Zahl die der Festlieder: 94 Lieder dieser Art sind von 106 selbständigen Melodieen mit 63 Abarten begleitet, haben also zusammen 169 Weisen neben sich. Als einzelner Titel ist aber der von den Sterbe- und Begräbnißliedern und Weisen (mit Hinzurechnung der besonders aufgeführten für Begräbnisse kleiner Kinder) der reichhaltigste: für zusammen 58 Lieder enthält er 95 selbständige Melodieen mit 33 Abarten, 128 Weisen also im Ganzen. Von allen diesen Melodieen gehören dem Herausgeber 43 an, wiederum die meisten (13) für Kranken-, Sterbe- und Begräbnißlieder, die für Bestattungen kleiner Kinder eingeschlossen. Wenn er bemerkt, daß er nur da neue Melodieen gesungen, wo er für einzelne Lieder keine vorgefunden habe, so mag dies mit Bezug auf ihn wohl zugegeben werden können, es hat aber seinen Grund in der Dürftigkeit seiner Quellen, denn für die Lieder: „Jesu, du, du bist mein Leben ꝛc., Ich steh' in Angst und Pein ꝛc., Ein Engel schon aus Gottes Thron ꝛc., Meine Hoffnung stehet feste ꝛc., Meine Seele willt du ruhn ꝛc., Nun schlaf mein liebes Kindelein" ꝛc. waren längst vor ihm bereits eigene, selbst allgemein verbreitete Singweisen vorhanden. Daß von den seinigen eine oder die andere allgemeinere Verbreitung genossen habe in der evangelischen Kirche konnte ich nicht finden. Von Singweisen Johann Rudolph Ahle's

hat er einige entlehnt, andere (beispielsweise: „Es ist genug“ rc.) nicht glücklich umgebildet, noch andere klingen den ursprünglichen mehr rhythmisch als melodisch an, obgleich sie auf dieselben gegründet sind („Es kommet dein Jesus, du gläubige Schaar“), und es muß dahingestellt bleiben ob diese Abweichungen wirkliche Bearbeitungen sind, oder sich allgemach herangefunden haben, wo den Gemeinen die ursprüngliche Fassung zu schwer fiel, und der Organist oder Vorsänger ihr entgegenkam. Aus Freylinghausens Gesangbuche hat Dretzel zwölf Melodieen aufgenommen, einzelne wenige aus dem Helikon Knorrs von Rosenroth und Neuß' Hebopfer, die ihm, wie die Ahleschen, wohl nur mittelbar durch spätere Sammlungen bekannt geworden waren; den Melodieen der Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig zu ihres Stiefsohnes „christfürstlichem Davids Harfenspiel“ ist er ganz vorübergegangen, obgleich mehre daher stammende Lieder in seiner Sionsharmonie vorkommen. **Heinrich Cornelius Dretzel** war nach Gerber*) zuerst in St. Ägidien, dann St. Lorenz, zuletzt St. Sebald zu Nürnberg Organist, und starb 1773; ein Mehres als diese dürftige Nachricht ist über ihn nicht bekannt; in Matthesons Ehrenpforte geschieht seiner nicht Erwähnung. Eines älteren Dretzel, des Vornamens Valentin, gedenkt (auf Grund des Waltherschen Lexikons) Gerber in seinem neueren Werke (I. Col. 937. 938); vielleicht war derselbe Ahnherr unsers Sammlers.

An Dretzels Evangelisches Choralbuch schließt sich das bedeutendste Sammelwerk dieser Art im 18ten Jahrhundert, eine Fundgrube für die in dessen erster Hälfte und in dem vorangehenden entstandenen Singweisen, wie Michael Prätorius' Sionische Musen es sind für die seiner Zeit, und zumal die des sechzehnten Jahrhunderts, so wie ältere, in die evangelische Kirche aufgenommene. Wir haben seiner bereits oft gedacht, wo es darauf ankam die Fortpflanzung älterer Melodieen bis in das 18te Jahrhundert hin nachzuweisen, wozu es das am meisten geeignete Hülfsmittel ist. Es nennt sich: „Harmonischer Lieder-Schatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch, welches die Melodieen derer sowohl alten als neuen biß hieher eingeführten Gesänge unseres Teutschlandes in sich hält; auch durch eine besondere Einrichtung dergestalt verfasset ist, daß diejenigen Lieder, so man nicht zu singen gewußt, nunmehr mit ihren behörigen Melodieen gesungen, und mit der Orgel oder Clavier accompagnirt werden können. Ferner finden sich darinnen die Melodieen derer Hundert und funfzig Psalmen Davids, wie solche in denen Gemeinden der Reformirten Kirche gesungen werden, benebst denen französischen Liedern, so viel deren biß itzo bekannt worden; Zum Lobe Gottes und Beförderung der Andacht aufs sorgfältigste zusammengetragen, anbey durchgehends mit einem modernen General-Baß versehen, und sammt einem Vorbericht in dieser bequemen Form (Quer-Quart) ans Licht gestellet von **Johann Balthasar König**, Directore Chori Musices in Frankfurth am Mayn. (Auf Kosten des Autoris, Anno 1738). Über den Herausgeber mangeln uns alle näheren Nachrichten. Gerber führt unter seinem Namen eben nur das Werk an, dessen vollständigen Titel wir eben mittheilten; Matthesons Ehrenpforte schweigt völlig über ihn, so freudig auch deren Verfasser Königs so umfängliches Melodieenbuch hätte begrüßen müssen, wenn es ihm Ernst gewesen wäre mit seinen Wünschen wegen größeren Reichthums an Singweisen in der evangelischen Kirche, und mit seinen bittern Klagen über deren „gezwungene Armuth“. Eine spätere, angeblich viel vermehrte Ausgabe dieses Liederschatzes vom Jahre 1767 ist mir nicht zu Gesicht gekommen. Die Veranlassung zu diesem

*) A. L. I. Col. 354.

Werke gab dem Verfasser die Bemerkung, daß in dem laufenden Jahrhunderte die Anzahl neuer geistlicher Lieder sich so beträchtlich vermehrt habe, daß die bisher bekannt gewordenen Melodieen dazu nicht länger ausreichten. Man finde in Gesangbüchern Lieder mit der Überschrift: „in eigner Melodie" und doch kenne diese Niemand, man müsse also dergleichen Lieder ungesungen lassen. Eben so werde manches schöne Lied für den Gesang dadurch unbrauchbar, daß es auf eine unrichtige Melodie hingewiesen werde, oder auf die eines ganz fremden unbekannten Liedes. Wie oft sei es geschehen daß ein Prediger ein für den Text seiner Rede höchst passendes, ihm erwünschtes Lied aus solchen Gründen nicht habe wählen dürfen, auch seien gar viele deshalb bei Liedersammlungen für kirchlichen Gebrauch zurückgesetzt geblieben. Diesen Gebrechen zum Nutz und Frommen der evangelischen Kirche Deutschlands abzuhelfen, habe der Herausgeber sich entschlossen. Er habe die vollständigsten, in Gebrauch seienden evangelischen Gesangbücher Deutschlands — er bezeichnet 66, denen er dann noch 10, zum Theil Melodieenbücher, zugesellt — zur Hand genommen, und so über 8000 Lieder, an Melodieen mehr als 1900, gesammelt und zusammengestellt; nur uralte, oder auch neue Lieder ohne Geist und Kraft, die auch in wenigen Büchern gefunden würden, habe er weggelassen, aber auch solche „welche als Arien für Gassenchöre (Currenden) componirt worden" unter denen auch das zu einem sogenannten fa la von Giacomo Gastoldo gedichtete Türkenlied: „Zu Gott im neuen Jahre" genannt wird. Nur zu wenigen Liedern habe er neue Melodieen verfertigt „wenn ihre Art an solchen Mangel gehabt"; so daß die wenigsten neue, die meisten schon bekannte seien, wenn auch nicht an allen Orten. Choralmäßige Melodieen neuerer Gesangbücher habe er ungeändert gelassen, andere, mehr nach Figural-Art eingerichtete, entweder theilweise abgeändert, oder sie ganz weggelassen, solche vornehmlich die in Tonverhältnissen fortschritten die auch erfahrnen Musikern schwer zu treffen seien, geschweige einer, zumeist aus rohen Stimmen bestehenden Kirchgemeine. Die lieben Alten seien nicht ohne Ursache dabei so behutsam verfahren, und habe auch manche ihrer Melodieen ein simples und schlechtes Ansehen, so sei sie doch „devot, und unverbesserlich schön". Abweichungen bei einzelnen Melodieen seien nur sparsam angezeigt, man habe die Singweisen so aufgenommen, wie sie von ihren Urhebern gesetzt worden, oder doch an den meisten Orten üblich seien. „Die Bässe (fährt König fort) zu solchen Melodieen sind durch und durch modern und regulär, dabei aber dennoch natürlich und leicht eingerichtet. Leicht: damit ein noch nicht allzu Erfahrner, auch wohl ein Anfänger, mit solchen fortkommen könne. Natürlich: auf daß das Ohr nicht lädiret, noch eine Gemeine im Singen irre gemacht werde. Regulär: damit durch fremde und widerwärtige Gänge niemand zu einer falschen und unrechten Clausel verleitet, und durch solche von der rechten und wahren Melodie abgeführet werde, welches durch nichts leichter geschehen kann, als durch irreguläre Gänge: Modern: auf daß eine Melodie durch einen modernen Baß denen Singenden desto nachdrücklicher und eindringender seie, denn kein Verständiger in Abrede seyn wird, daß ein nach der heutigen Art gesetzter Baß die emphatischen Worte des Textes weit mehr belebet, als derjenige so nach einer antiquen Art aus lauter accordmäßigen Sätzen bestehet, und kaum 3 Ziffern von nöthen hat. Überdem heißt es in dem lateinischen Vers: Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem". Zwar seien (heißt es dann weiter) etliche wenige Bässe etwas chromatisch gesetzt worden wo es die emphatischen Texteswortе erfordert hätten, man habe jedoch diese „chromatiqv" nach dem stylo ecclesiastico in möglichsten Schranken gehalten. Es schließt sich dann einiger Unterricht an, die Bezifferung betreffend und die Art, die Melodieen nach ihr vollstimmig zu

spielen, aus dem sich die Bemerkung besonders hervorhebt: daß weil wegen des Schließens und Aushaltens mit der großen Terz die Kritiker noch nicht einig seien, man weder die kleine noch die große über die Grundstimme gezeichnet habe, da ausgenommen, wo es die Regel erfordere. Bei der reichen Auswahl von Melodieen die hier geboten werde, könne man um so mehr darauf dringen, daß bei dem Gottesdienste die Wahl mit Angemessenheit und in Übereinstimmung mit dem Inhalte des Liedes erfolge. „Wollte man (wird später gesagt) bei einer Gemeine eine noch unbekannte Melodie einführen, (so) wäre das beste Mittel, daß solche der Jugend in denen Schulen zuerst wohl gelehret, alsdann in der Kirche durch die Orgel der Gemeine vorgespielet, hierauf durch solche Schul-Jugend mit Einstimmung der Orgel etliche Verse vorgesungen würden, wodurch denn endlich bei völliger Anstimmung der ganzen Gemeine solche Melodie gar bald wird erlernet seyn. Und da der Gesang als ein Haupt-Requisitum einer Schule mit anzusehen ist, als ist sehr löblich geordnet, daß die Lieder in vielen Schulen mit einem Positiv oder Regal accompagnirt werden müssen, weil dadurch die Jugend nicht allein zum Gesange sehr aufgemuntert und angefeuert wird, sondern sie lernen auch durch diese vollstimmige Harmonie die Melodie desto richtiger und ordentlicher singen; wodurch alsdann der Nutzen erwächst, daß man bei herankommenden Jahren ein geistlich Lied sowohl in der Kirche als auch bei seiner eigenen Privatandacht fein ordentlich und ohne Fehler singen kann. Der seelige Lutherus recommandirt solches vielfältig. Und da er auch anderer Orten von der Music redet, sagt er: Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine, geschickte Leute." Eine hierauf folgende Ermahnung an diejenigen, die ihren Choral ohne Orgel singen müßten steht vollkommen an ihrem Orte. Die Melodie müsse stets in solcher Tonhöhe genommen werden, wohin alle Stimmen gelangen könnten, nicht tiefer als $\bar{d}$, nicht über $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{f}}$ hinaus. „Denn so eine Melodie von einem hohen oder weitem ambitu ist, und solche zu hoch intonirt und gesungen wird, können die Alt- und Baßstimmen die Höhe nicht erreichen. Ist hingegen aber die Melodie von einem niedrigen oder kleinen ambitu, und solche wird zu tief-gesungen, so können die Diskant- und Tenorstimmen die darin vorkommenden tiefen Thone nicht erreichen. Dieses ist es eben, wodurch so manche Melodieen in Grund verderbet werden, und also aus ihrer Gestalt kommen, daß man sie oftermahlen nicht mehr kennt. Derowegen soll ein jeder, der mit dem Choral umzugehen hat, den ambitum nicht allein wohl verstehen, sondern sich auch in alle Wege nach solchem richten, und ein Lied nicht ehe anheben zu singen, bis er die Melodie desselben wohl betrachtet, und die darinnen vorkommende Höhe und Tiefe wohl untersuchet habe. Denn verfehlt man den ersten Thon, so ists um die ganze Melodie gefehlet".

Zuletzt werden noch Solche, denen wenig Melodieen bekannt seien, die aber an schönen Liedern singend sich zu erquicken liebten, darauf hingewiesen, wie bei manchen Liedern 2 kürzere Strophen in eine zusammengezogen, bei andern eine längere Strophe in zwei getheilt werden könne, wodurch der Vortheil entstehe, daß man dergleichen neu gebildete Strophen nun bekannteren Melodieen aneignen könne, und nicht bei ihren eigenen, schwereren bleiben dürfe. Doch müsse bei solcher Zertheilung der Strophen stets dahin gesehen werden daß das Zerreißen des Sinnes vermieden bleibe.

Der Vorrede folgen nun zwei Register; das erste, mit der Aufschrift: „General-Register", enthält die Anfangszeilen der Lieder die nach den in dem Buche gesammelten Melodieen gesungen werden können. Links neben denselben ist die Nummer der Melodieenart gesetzt, unter der man das Lied in dem zweiten, dem „Melodieen-Register" wiederfinde; rechts die Zahl der Seite, auf der die eigene

Melodie solcher Lieder aufzusuchen sei, die dergleichen besäßen. In dem Melodieenregister stehen dann, nach Ordnung der Strophenarten verzeichnet, beginnend von den kürzeren und zu den umfangreicheren fortschreitend, die in dem Buche zu findenden Melodieenformen angegeben. Es sind ihrer 711, manche reicher, manche geringer ausgestattet mit einzelnen Singweisen: die Lieder denen diese eignen sind vor den andern durch Schwabacher Schrift ausgezeichnet, und neben sie ist wiederum die Seitenzahl gesetzt, wo sie anzutreffen sind. Solcher Lieder sind 1380 im Ganzen. Am Schlusse dieses Verzeichnisses sind ferner noch unter der Bezeichnung „0“, wie die Vorrede sagt, „diejenigen Lieder (bemerkt), welche wegen ihrer besondern Art entweder schwer oder gar nicht zu imitiren sind, und dahero in keine Nr. derer 711 Arten können gebracht werden“. Es sind deren 38, mit jenen 1380 zusammengenommen werden also 1418 eigene Melodieen für eben so viele Lieder gegeben, die allen übrigen in dem „General-Register“ aufgezeichneten Liedern angepaßt werden können. Diese folgen nun (nach einigen, dem Melodieenregister angehängten Anmerkungen über einzelne Lieder) auf 496 Seiten, zusammengestellt nach der gewöhnlichen Anordnung der damaligen Gesangbücher. Ihnen reihen sodann noch sich an: 1) „die Melodieen derer hundert und funfzig Psalmen Davids, wie solche in denen Gemeinden der Reformirten Kirche pflegen gesungen zu werden, mit einem leichten und modernen Generalbaß verfasset“ ꝛc.: 125 Singweisen (von Seite 499 bis 543), denen wiederum ein doppeltes Register beigefügt ist, deren erstes die in dem Buche enthaltenen modernen Melodieen anzeigt, nach welchen die Psalmen noch gesungen werden können, das zweite ein alphabetisches Verzeichniß mit Hinweisung auf die Seitenzahl giebt, wo man ihre eigenen Singweisen findet. Am Schlusse des Buches endlich steht ein Avertissement qui sert à faire connoitre les airs des cantiques françois, qui se pratiquent dans les églises françoises en Allemagne, particulièrement en celle de Francfort“ etc. worin ebenfalls wie bei dem General-Register hinter der Vorrede, links neben den Anfangszeilen auf die Melodieenart hingewiesen wird, rechts auf die Seitenzahl des Buches wo die eigene Singweise des Liedes zu finden ist. Nur 4 Singweisen die es nicht enthält werden auf der Rückseite des Titelblattes gegeben.

Rechnen wir jene zuvor angedeuteten 1418 Lieder mit eigenen Melodieen, die 125 Singweisen der calvinischen Psalmen, und die 4 zuletzt bemerkten französischen geistlichen Lieder zusammen, so erhalten wir schon die beträchtliche Anzahl von 1547 Melodieen. Nehmen wir aber noch die oft sehr zahlreichen Nebenmelodieen hinzu, die für manches Lied gegeben werden, und deren Anzahl das Melodieenregister nicht bemerkt, so erhöht sich diese Zahl bis auf 1940; freilich immer nicht eine ganz genaue, da nicht allein manche Singweise wohl doppelt aufgenommen ist, sondern auch die Melodieen der calvinischen Psalme, die man vielfach auf andere Lieder gleichen Strophenbaues anwendete, schon neben diese in dem Haupttheile des Buches gesetzt sind, und also auch in Abzug kommen müßten. Allein auch unter dieser Voraussetzung bleibt immer die Versicherung des Herausgebers in seinem Vorberichte als richtig stehen, daß sein Buch über 1900 Melodieen enthalte, es ist also in der That der Zahl nach das reichhaltigste, jemals erschienene Melodieenbuch. Nicht ganz so genau ist es mit der Behauptung zu nehmen, daß die Singweisen in der Gestalt aufgenommen seien, die von ihren Urhebern ihnen gegeben worden. Es tritt vielmehr durch das ganze Buch hin das Bestreben sehr deutlich hervor, den darin enthaltenen Melodieen einen gewissen gemeinsamen Zuschnitt zu geben, sie namentlich alles dessen zu entkleiden was nur als zufälliger Schmuck und Aufputz gelten könne, so daß nur der eigentliche Kern des Ganzen, ein ehrbar, gemessen, bescheiden und ernst Daherschreitendes übrig

bleibe. Nicht also ein bloßes Sammeln der vorhandenen Singweisen allein, auch eine kritische Zusammenstellung derselben erscheint hier, eine Kritik, die sich viel weiter ausdehnt als in der Vorrede eingestanden wird, indem sie neben dem Schwierigen, für eine nicht sangeskundige Gemeine Unausführbaren, auch solches Schmuckhafte ausscheidet, das dahin nicht gerechnet werden darf, weil es nicht selten eben von den Gemeinen hinzugethan wird, nicht allein um weitere melodische Fortschritte auszufüllen, und sie sich dadurch zu erleichtern, sondern auch aus einem inneren Drange des Bildens an dem ihnen von außen her in den Mund Gelegten, gleichsam um es als das Ihrige zu stempeln, es sich erst recht anzueignen. In diesem Ausscheiden das der Herausgeber geübt hat, diesem Zurückführen (Reduciren, wie man es in neuerer Zeit genannt hat) nicht auf ein Ursprüngliches, ihm oft unbekannt gebliebenes, sondern ein wesentlich Einfaches, das nur die Grundgestalt enthalten sollte, wie sie ihm erschienen war, tritt demnach, bereits gegen das Ende der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, jenes Streben hervor, das man oft erst dem Schlusse der letzten desselben beigemessen hat, weil es da erst eine bestimmtere, ausgedehntere Wirksamkeit gewann, indem es als ein reinigendes solcher Art sich bekannte; das jedoch hier um Vieles früher schon sich anbahnte, und um so erfolgreicher, als es einen so bedeutenden, ja wir dürfen sagen den gesammten Kreis der geistlichen, dem Gemeinegesang bestimmten Weisen umfaßte. Was endlich unsere Sammlung an neuen Melodieen enthält ist vor dem Übrigen durch keine besondere Bezeichnung kenntlich gemacht; übrigens ist es auch, nach der eigenen Versicherung des Herausgebers von nur geringem Umfange, auch nicht der Art daß es nicht allein als Neues, sondern auch besonders Werthvolles, unsere Aufmerksamkeit erregte. Die Forschung danach wäre also eine vergebliche, da es ihr an sicherer Grundlage gebricht, auch würde im glücklichsten Falle ein sicheres Ergebniß derselben nicht als wesentlicher Gewinn gelten können.

Unter den erheblichern Melodieenbüchern des 18ten Jahrhunderts steht dem Liederschatze Königs der Zeit nach am nächsten ein in Schlesien, in den ersten Jahren der preußischen, dem Aufblühen der evangelischen Kirche so günstigen Herrschaft, erschienenes, das wir früher oft unter der allgemeinen Bezeichnung des Hirschberger Choralbuches in Bezug genommen haben. Es führt die gegen die Gewohnheit jener Zeit sehr kurze Aufschrift:

„J. B. Reimanns, Organisten von Hirschberg, Sammlung alter und neuer Melodieen evangelischer Lieder, gestochen und verlegt von C. H. Lau, Organisten. (1747).“

und ist durch die Widmung, geschrieben zu Hermsdorf unterm Kynast bei Hirschberg im März 1747, dem damaligen ersten evangelischen Geistlichen Schlesiens, dem Ober-Kirchenrathe Burg zu Breslau zugeeignet. Es ist zierlich in Kupfer gestochen, mit einem gewissen Anspruche auf Glanz seiner äußeren Erscheinung, um vieles sauberer als die Choralbücher Graupners und Telemanns; nur der „Bericht an den geneigten Leser,“ das Verzeichniß der Pränumeranten, der Liederabtheilungen (nach denen die Melodieen geordnet sind), und das Lieder-Register (die alphabetisch geordneten Anfänge der Lieder die nach den mitgetheilten Weisen gesungen werden können) sind mit beweglichen Typen gedruckt. Was uns Gerber von den Lebensumständen des Herausgebers mittheilt, hat er lediglich aus Matthesons Ehrenpforte (S. 290—292) geschöpft, welche wiederum eine briefliche Nachricht des Meisters zur Quelle hat. Mattheson leitet seinen Bericht mit folgenden Worten ein:

„**Johann Balthasar Reimann** ist ein sehr angenehmer Melodieenmacher, sowohl auf dem Clavier, als auf dem Papier. Anitzo beklagt er nur, daß er seines Orts nicht mehr Musik

von der rechten Art zu hören kriegt.“ Er war eines Töpfers Sohn, geboren in der Neustadt Breslau am 14ten Juni 1702, und Tags darauf in der Kirche St. Bernhardin getauft. In der dortigen Schule empfing er den ersten Musik- und Singunterricht in der wöchentlich Freitags gehaltenen Singstunde; der Cantor Conrad Güttler gewann ihn lieb, so daß er ihn täglich besonders unterwies, was auch von seinem Nachfolger, Samuel Sturm, fortgesetzt wurde. Späterhin genoß er der Anleitung des Cantors Jacob Wilisch an der Hauptkirche St. Elisabeth und an St. Barbara, bei denen er sieben Jahre lang die Stelle eines Concertisten bekleidete, auch einige Male nach Oels und Bernstadt berufen wurde, zur Mitwirkung bei dort aufgeführten Opern. Als in folgenden Jahren seine schöne Sopranstimme aufgehört hatte, wurde er Choralist in der Neustadt (an St. Bernhardin) dann zu St. Maria Magdalena, wo er 1726 die Stelle des Unterorganisten erhielt. Drei Jahre später, 1729 bekam er den Auftrag, die von Johann Röder aus Berlin zu Hirschberg neuerbaute Orgel zu untersuchen, und wurde bald nachher als Organist dahin berufen, welches Amt er bis an sein Lebensende bekleidet hat. In seinem Schreiben an Mattheson (geschrieben zu Breslau im Februar 1740) gedenkt er eines Ereignisses, auf das er, als ein erfreuliches, besonderen Werth legte. „Unter dieser Zeit (schreibt er) bin ich auf Kosten eines vornehmen Gönners allhier in Hirschberg nach Leipzig gereist, um den berühmten Johann Sebastian Bach spielen zu hören. Dieser große Künstler nahm mich liebreich auf und entzückte mich dermaaßen durch seine ungemeine Fertigkeit, daß mich die Reise niemals gereuet hat.“ Zwischen 1740 und 1747 scheint Reimann verstorben zu seyn; sein Choralbuch wurde von Johann Heinrich Laue als ein nachgelassenes herausgegeben.

Die Veranlassung zu demselben gab ihm, nach dem Berichte des Herausgebers, die im Jahre 1741 gedruckte Hirschberger geistliche Liedersammlung. Für diese stellte er die 362 Melodieen mit bezifferten Bässen zusammen, welche sein Choralbuch enthält, und von denen fast der dritte Theil, 118, ihn zum Urheber hat. Denn hier sind wir in den Stand gesetzt sie vor den andern herauszuerkennen, weil in dem gedruckten Verzeichnisse ihnen ein Sternchen beigefügt ist. Aus einer Stelle in dem Berichte des Herausgebers dürfen wir schließen, daß ein Theil davon zu Hirschberg in kirchlichen Gebrauch gekommen sei. „Bei unserm öffentlichen Gottesdienste (schreibt dieser) erschallen schon viele neue Melodieen, welche anfangs die Knaben in den Singestunden erlernet, und nachher in dem Gotteshause öfters vorgesungen. Man empfindet hierüber alle die Regungen, die nach glücklich erreichtem Vorsatze den Menschen begleiten.“ In das Lob jedoch, das Lau den Bässen Reimanns und seiner Bezifferung derselben zollt, vermag ich nicht einzustimmen. Die öfter vorkommenden längeren Sextengänge und Septimenfolgen, das dauernde Verweilen der Grundstimme auf einem Tone, sind gewiß eben so wenig lobenswerth als in den Singweisen selbst die Octaven- und Sextensprünge, der Fortschritt durch verminderte und übermäßige Tonverhältnisse*). Einige anmuthige Melodieen, wie: „Nun freut euch ihr Hirten“ rc. und andere, die zufolge der in den Liedern vorherrschenden, der Gemüthsrichtung des Sängers gemäßen Stimmung ihm wohlgelangen, können dafür nicht entschädigen. Die von ihm neu gesungenen Weisen sind theils zu Liedern schlesischer geistlicher Dichter erfunden — Johann Angelus, Knorr von Rosenroth, Schmolke — theils zu denen älterer, allbeliebter — Paul Gerhard, Johann Rist rc. — die Mehrzahl aber zu Liedern solcher, die dem Kreise der sogenannten

*) S. unter andern Nr. 50, 63, 135, 191, 193, 195, 231, 236, 237, 331 rc.

Pietisten und Mystiker angehörten — Richter, Freylinghausen, Arnold, Schröder, Koitsch, Bernstein, und Anderer.*) Die Mehrzahl dieser Lieder entbehrte aber keineswegs eigener, selbst allgemeiner schon angeklungener Weisen, es war also nicht Mangel oder Bedürfniß, das ihn veranlaßte, neue dafür zu singen, auch nicht etwa Mißfallen an dem tanzhaften tändelnden Tone der vorhandenen, denn im Allgemeinen empfand er die Lieder auf gleiche Weise mit den älteren Sängern ihrer Melodieen, und schlägt meist denselben Ton an als sie. Man kann es nur rein persönlichem Unbehagen an dem bereits Geleisteten, der Überzeugung, daß Besseres, Genügenderes geleistet werden könne, zuschreiben, wenn er es unternahm, ein Neues neben das schon Vorhandene zu stellen, das — wie man auch sonst darüber denken möge, in Bezug auf seine kirchliche Bestimmung — meist reiner und wärmer empfunden ist als jenes. Daher kommt es denn auch, daß den von Reimann gesungenen Melodieen keine weitere Verbreitung nachgerühmt werden kann, während die mit jenen Liedern gleichzeitig entstandenen Singweisen, wie wir gesehen haben, eines allgemeinen, und auch dauernden Anklanges sich erfreuten. Schicht, der bei Zusammenstellung seines Choralbuches das Reimannsche vor Augen hatte, wie er in seinem Vorberichte ausdrücklich bemerkt, hat doch nur eine einzige Weise Reimanns, als kirchlich geworden, aufgenommen, die zu Benjamin Schmolke's Liede: „Wollt ihr wissen, was mein Preis" rc. (Th. II. Nr. 786; Reimann Nr. 65).

Bei der gesammten Richtung unseres Sängers und Setzers läßt sich schon im Voraus annehmen, daß er in die Eigenthümlichkeit der älteren, kirchlichen Tonarten nicht werde tief eingedrungen seyn, und die nähere Prüfung bestätigt diese Voraussetzung. Zwar finden die phrygischen Tonschlüsse sich noch ziemlich erhalten, ist auch die volle Eigenthümlichkeit jener Tonart in den Bässen Reimanns nicht ausgeprägt; die mixolydischen dagegen sind zu bloßen Durmelodieen geworden. Es findet also hier dasselbe Verhältniß statt, das wir bereits bei vielen Choralbüchern dieser Zeit antrafen.

Eine ähnliche Richtung wie Reimanns zeigt ein im Jahre 1755 herausgegebenes Choralbuch von **Johann Balthasar Rein**, einem Tonsetzer, über den Gerbers Wörterbuch uns nichts weiter berichtet, als wir durch dieses Buch selbst erfahren, dessen Daseyn uns die einzige Kunde von ihm giebt. Es führt die Aufschrift: „Vierstimmig Choralbuch, worin alle Melodieen des Schleswig-Holsteinischen Gesangbuches enthalten sind. (Componirt und mit Königl. Allerhöchsten Privilegio exclusivo herausgegeben von rc. Altona 1755. Im Verlage des Verfassers, allwo es auch zu bekommen ist.)" Bis auf Widmung, Vorrede und Register ist dieses Choralbuch sehr sauber in Kupfer gestochen; auf dem Titelblatte findet sich unten ein Notenblättchen, auf dem in kleinster, überaus feiner Schrift die Melodie des Liedes: „Gott in dem wir sind und weben" zu erkennen ist. Der Verfasser hat durch die Zueignung, geschrieben zu Altona am 1sten Mai 1755, sein Werk Johann Hartwig Ernst Freiherrn von Bernstorff gewidmet. Er sagt in seiner Zuschrift: „Ich fand, daß die Gesänge unserer Kirche eine Art der Verbesserung in Ansehung der Composition bedurften und ich entschloß mich, nach meinem Vermögen dem gemeinen Wesen diesen Dienst zu leisten." In dem Vorberichte wird dieses weiter

*) So zu den Liedern: „Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt rc. Es glänzet der Christen inwendiges Leben rc. Hüter, wird die Nacht der Sünden rc. — Den die Engel droben rc. Monarche aller Ding' rc. So ist nun abermahl rc. Wer ist wohl wie du rc. — Verliebtes Lustspiel rc. Mein König, schreib mir dein Gesetz rc. So oft ein Blick mich aufwärts führet rc. Vergiß mein nicht rc. — Eins ist noth rc. — Du bist ja Jesu meine Freude rc. Liebes Herz, bedenke doch rc. — Ich will einsam und gemeinsam rc. Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe" rc.

auseinandergesetzt. „Wer sich die Mühe genommen hat (sagt Rein), das in den Herzogthümern Schleswig und Holstein eingeführte Gesangbuch nach den übergedruckten Melodieen durchzusehen, der wird, ohne daß ich es zu erinnern nöthig habe, die unumgängliche Nothwendigkeit, eine Verbesserung der Melodieen vorzunehmen, sehr gern zugestehen. Wie unangenehm muß es nicht einem Kenner seyn, wenn er Melodieenvorschriften antrifft, nach welchen der zu singende Gesang zuweilen in dem Baue seiner Sylben auf eine, oder auch öfters auf zwei und mehrere, nach seinen verschiedenen Zeilen zu kurz oder zu lang ist. Ist man nicht bei solchen Vorfällen gezwungen, sich selbst Melodieen zu ersinden? Was für eine ungeheure Anzahl von Melodieen würde da nicht auf die Weise zum Vorschein kommen, die ein Mensch zu erlernen unfähig wäre" rc. Und später: „Ich habe mich, wie man finden wird, genöthigt gesehen, die in den Hallischen und Wernigerodischen Gesangbüchern befindlichen Melodieen theils zu verbessern, theils solche gänzlich zu verwerfen und dafür, so wie zu den Gesängen, die gar keine Melodieen hatten, neue zu machen. Damit nun der Kenner die Ursache meines Unternehmens durch Gegeneinanderhaltung derselben desto leichter einsehen möge, so habe ich die verbesserten mit einem B, die neuen aber mit einem R bemerkt, und durchgehends, so wie auch zu den alten schon bekannten Melodieen, eine vierstimmige Harmonie beobachtet, auch den Baß nach der gründlichsten, und der Natur nach leichtesten Art beziffert" rc. Was das letzte betrifft, so hat man den Verfasser dahin zu verstehen, daß er durch seine Bezifferung einen Jeden in den Stand gesetzt habe, mit leichter Mühe allen Melodieen seines Choralbuches eine vierstimmige Harmonie zu geben, denn er selber hat sich dieser Mühe überhoben und nur bezifferte Bässe gegeben. Sein Werk giebt auf 83 Seiten 201 Melodieen, und seinen zuvor gedachten Bezeichnungen zufolge hat er an 46 derselben seine bessernde Hand gelegt, 25 aber ganz neu gesetzt. Was diese letzten betrifft, so ist es ganz richtig, daß die in dem Schleswig-Holsteiner Gesangbuche, dem sein Choralbuch sich anschließt, enthaltenen Hinweisungen der neuen Lieder auf Melodieen entweder ungenügend oder falsch sind. So steht über dem Liede: „Gelassenheit, du angenehmer Gast" bemerkt, es sei nach einem in Dänemark gebräuchlichen Liede: „In Jesu Nam'" zu singen; das Lied: „O süßes Wort, das Gott" rc. wird auf die Weisen: „Mein Freund zerschmelzt" rc. auch wohl: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" rc. verwiesen, deren Maaße weder unter sich, noch mit dem seinigen übereinstimmen; das Lied: „Mein Abba, dessen Treu" rc. soll in eigener Melodie gesungen werden, oder in der Weise jenes andern: „Mein Schöpfer, bilde" rc. das gar keine Melodieenangabe hat; und dergleichen wiederholt sich oft. Hier hatte Rein also genügende Veranlassung zum Erfinden neuer Melodieen, um dergleichen Übelständen abzuhelfen. Allein unter seinen 25 neuen Singweisen gehören nur 7 solchen Liedern an, wo dieses Bedürfniß aus den angeführten Gründen wirklich vorhanden war; fünf andere Lieder konnte er auf die Melodieen anderer verweisen, die sein Buch in herkömmlicher oder durch ihn gebesserter Gestalt giebt, und bei der Mehrzahl, ihrer 13, waltete eine dringende Ursache gar nicht ob zu neuen Singweisen, eben so wenig als sich einsehen läßt, was an den für sie bereits gebräuchlichen das Mißfallen des Verfassers erregt habe, da er in den seinigen nicht einen andern Ton anschlägt als jene, ja, die von ihm erfundenen den früheren oft so ähnlich sehen, daß man sie nur für Umarbeitungen halten möchte. In den meisten Fällen hat ihn daher nur seine persönliche Empfindungsweise geleitet, die dann allein für entscheidend gelten könnte, wenn sie mit der allgemeinen seiner Landes- und Zeitgenossen übereingestimmt hätte, wenn seinen neuen Singweisen bei ihnen

allgemeiner Anklang zu Theil geworden wäre. Wie sich das Verhältniß örtlich gestaltet habe, darüber vermag ich nicht zu berichten; allgemeinen Beifalls aber haben seine Melodieen sich nicht zu erfreuen gehabt; nur deren zwei, zu den Liedern: „Mein Heiland nimmt die Sünder an" und „O der Alles hätt' verloren" zeigen einige Beziehung, jene zu Nr. 871, diese zu den Nummern 882, 909 des Schichtschen Choralbuches bei mancherlei sonstigen Abweichungen, so daß unentschieden bleiben muß, ob dieses Anklingen ein nur zufälliges sei, oder ob örtliche Abänderungen stattgefunden haben.

Es ist auffallend, daß Reins Choralbuch viele alte Melodieen bekannter Lieder mit den Anfängen neuer, keineswegs allgemein üblicher überschreibt; erst sein Register nennt auch jene neben diesen. Es wird dadurch Anfangs die Voraussetzung erregt, daß, wie in dem Choralbuche ein Streben nach bessernden Veränderungen und Vertauschungen der Weisen sich hervorthue, ein ähnliches auch bei Zusammenstellung des Gesangbuches in Rücksicht der Lieder obgewaltet haben möge. Diese bestätigt sich indeß nicht bei näherer Prüfung. Der Inhalt des Buches widerlegt dieselbe und auch dessen Vorrede versichert: man habe die alten, geist- und lehrreichen Lieder, denen Gott sein Siegel längst aufgedrückt, vorzüglich behalten, bei Wahl der neuen zu wahrhafter Erbauung der Gemeine Gottes dahin gesehen, daß sie mit Gottes Worte und dem Vorbilde der heilsamen Lehre in allen Stücken genau übereinstimmten, und mit solchen Worten abgefaßt seien, daß sie auch Schwachen und Einfältigen verständlich seyn könnten. Bei dem Daseyn verschiedener Lesarten in einzelnen Liedern habe man diese sorgfältig zusammengehalten, und nach bedachtsamer Prüfung sich bestrebt die ächte oder beste zu erwählen. „Manches vortreffliche und ausbündig schöne Lied (heißt es dann wörtlich) hat etwa den einen und den andern untauglichen oder unbequemen Ausdruck gehabt, der besonders den Schwachen zu unlautern und irrigen Begriffen oder sonst zu einem Anstoße hätte Gelegenheit geben können; da hat man lieber durch hinlängliche Veränderung solcher Redensarten dergleichen Fehler behutsam ausbessern, als das ganze Lied verstoßen und aus der Gemeine des Herrn ausschließen wollen." Es leuchtet ein, zumal da auch das Buch selbst die Wahrheit dieser Versicherungen bekräftigt, daß hier von einer Gesangbuchsreform, wie fast dreißig Jahre zuvor schon Zollicofer sie anbahnen wollte, wie spätere Jahre fast durch ganz Deutschland, meist gegen den Willen der Gemeinen, sie brachten, nicht die Rede sei, also auch nicht von einer damit Hand in Hand gehenden Umschaffung der Liedweisen. Was Reins Choralbuch der Art bringt, gehört allein ihm an, und fließt aus einer gleichen Quelle als bei seinem Zeitgenossen Reimann.

Wir übergehen eine Anzahl in den folgenden Jahren erschienener ähnlicher Melodieenbücher mit bezifferten Bässen, da es hier so wenig als in den früheren Theilen dieses Werkes die Absicht ist, eine vollständige Aufzählung derselben zu geben. Die von Balthasar Schmidt 1748, 1773, herausgegebenen Nürnbergischen alten und neuen Kirchenlieder; das von Georg Nicolaus Fischer für ein in Baden 1761 eingeführtes neues Gesangbuch im folgenden Jahre 1762 bearbeitete und herausgegebene Baden-Durlachsche Choralbuch; das, 1765 von Johann Georg Nicolai, Stadtorganisten zu Rudolstadt verfertigte Choralbuch über die Fürstlich Schwarzburg-Rudolstädtische Kirchengesänge; die 1767 erschienene Melodieensammlung für das Lüneburgische und Wernigerodische Gesangbuch begnügen wir uns zu nennen, als Zeugnisse, daß zwischen dem zuletzt ausführlicher besprochenen Reinschen Choralbuche und dem nunmehr genauer zu betrachtenden nicht eine durch keine ähnlichen Unternehmungen unausgefüllt gebliebene Lücke sich findet.

Nannte Reins Choralbuch sich ein vierstimmiges, dem Organisten oder Clavierspieler es überlassend, die nur durch Zeichen angedeutete vierstimmige Harmonie wirklich ins Leben zu rufen; so begegnet uns nun im Jahre 1785, gleichzeitig mit einem von Johann Joseph Klein, Stadtorganisten zu Eisenberg in der bisherigen Form herausgegebenen Choralbuche, ein in der That vierstimmiges, dem in nicht langen Zwischenräumen andere ähnliche nachfolgten. Es ist das von **Johann Friedrich Doles**, Cantor und Musikdirector zu Leipzig, der uns bereits in dem vorangegangenen zweiten Abschnitte dieses Buches als Glied des Gellertschen Sängerkreises beschäftigte, zu Leipzig in Commission bei Adam Friedrich Böhme herausgegebene, unter dem Titel: „Vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodieensammlung für Kirchen, Schulen und Liebhaber geistlicher Gesänge, vorzüglich nach dem Leipziger und Dreßdener Gesangbuche, zu leichterem Übersehen auf zwo Linienzeilen zum Singen und Spielen auf Orgeln und Clavieren mit oder ohne Begleitung verschiedener Instrumente eingerichtet" ꝛc. Zufolge seiner kurzen Vorrede hat der Verfasser dieses Buch den Schuldienern auf dem Lande bestimmt, für richtige, gleichmäßige Auffassung der Melodie bei ihren Schulkindern; den Cantoribus in den Städten, zu gleichem Behufe und Übung eines richtigen 4stimmigen Gesanges, „nicht auf eine schreiende, sondern sanfte und ziehende Art;" den Organisten und Liebhabern geistlicher Lieder, zur Übersicht der vierstimmigen Harmonie (nahe an einander liegend und zerstreut) auch zur Übung in 5- und 6stimmigem Spiele nach dem bloßen bezifferten Basse. Nach einigen Bemerkungen über das Abblasen fährt Doles dann fort: „Was die Melodieen verschiedener Lieder betrifft, welche nach den alten Tonarten gesetzt sind, so ist ihre natürliche Fortschreitung der Töne in jeder ihrer Tonart sorgfältig beachtet, und folglich alle unnöthige Vorzeichnung des ♯ oder ♭ auf dem Notenplane weggelassen worden, so wie es jede alte Tonart erfordert. Dank sei es dem Alterthume, daß sich diese Art von Melodieen bis itzt erhalten haben. Sind auch etliche davon an manchen Orten nicht mehr in gehöriger Ordnung ihrer natürlichen Fortschreitung geblieben, so ist wohl die Unwissenheit mancher Cantoren und Organisten daran Schuld. Doch ist zu wünschen, daß man diese Melodieen in Kirchen und Schulen nach ihrer natürlichen Reinigkeit und Fortschreitung erhalten möge. Denn der männliche Ernst in einer solchen Melodie begleitet jede Fortschreitung, und hat Vorzüge vor vielen neuen Melodieen." Hier erhebt sich wieder eine Stimme zu Gunsten der kirchlichen Tonarten, da frühere Melodieenbücher, wenn sie ihrer gedenken, meist nur darauf sich beschränken, eine dürftige Übersicht des bisher über sie Gelehrten zu geben, wodurch man über ihr Wesen nicht aufgeklärt wird. Freilich hat auch Doles sich nicht weiter vernehmen lassen, das bisherige Dunkel also nicht aufgehellt, allein er legt doch mindestens einiges Gefühl für ihre Eigenthümlichkeit an den Tag, wenn er auch derselben durch seinen Tonsatz nicht überall genug gethan hat. Die dorischen Melodieen hat er meist einen Ton höher, in E mit kleiner Terz gesetzt (Vater unser im Himmelreich ꝛc., Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin ꝛc., Christ ist erstanden ꝛc., Jesus Christus unser Heiland, der von uns ꝛc.), wogegen nichts zu erinnern ist; der Weise des Lutherischen Liedes: „Christ lag in Todesbanden" ꝛc. hat er zwar ihre ursprüngliche Tonhöhe gelassen, ihr jedoch gegen seine im Vorberichte ausgesprochenen Grundsätze ein ♭ neben den Schlüsseln vorgezeichnet, das er an den betreffenden Stellen dann immer wieder aufzuheben genöthigt ist*). Die phrygischen Weisen erscheinen in dreierlei Tonumfange bei ihm:

---

*) S. jene Melodieen Nr. 35, 69, 94, 121, 89 in Doles' Choralbuche.

neben ihrem gewöhnlichen, noch in D, einen Ton tiefer, wie die des Liedes: „Heut triumphiret Gottes Sohn" rc. die aber einen regelmäßigen phrygischen Schluß zeigt; und in Fis, um einen Ton höher, wie die Melodieen der Lieder: „Christum wir sollen loben schon rc., Da Jesus an dem Kreuze stund rc., Befiehl du deine Wege" rc., deren letzte aber bis auf ihre Endstrophe als eine Melodie harter Tonart (D dur) behandelt wird, und erst in dieser einen regelmäßigen Schluß zeigt, der jedoch der erstgedachten, eben wie der des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" mangelt, indem ihre Schlußnote nicht durch den Grundton, sondern dessen Unterquinte begleitet wird*). Was die mixolydischen Weisen betrifft, so finden wir die des Pfingstliedes: „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist" in dem Sinne, wie man damals die harmonische Begleitung kirchlicher Tonarten auffaßte, strenge behandelt, mit gänzlicher Ausschließung aller Versetzungszeichen; die des Weihnachtsliedes: „Gelobet seist du, Jesu Christ," dagegen bis auf den halben Schluß völlig modern, so daß sie nur unser G-dur darstellt; die des Liedes: „O wir armen Sünder," während die genannten sich in dem gewöhnlichen Umfange der Tonart bewegen, einen Ton tiefer, nach F versetzt; die des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet" beinahe durchgängig als Es-dur behandelt, und nur am Ende einen Schluß nach B-dur**) zeigend. Als Muster der Behandlung kirchlicher Tonarten konnten diese Tonsätze ihrer Zeit nicht dienen, noch dahin wirken, den Sinn für deren Eigenthümlichkeit wieder zu erwecken.

Doles' Choralbuch giebt zunächst 213 kirchliche Melodieen 4stimmig ausgesetzt; ihnen folgen dann noch unter Nr. 214 und 215 zwei arienhafte Sätze über einen Morgen- und einen Abendgesang von Klopstock: „Wenn ich einst von jenem Schlummer rc., Sink' ich einst in jenen Schlummer" rc. In seinen bewegten Bässen und Mittelstimmen geht der Verfasser häufig seinem Meister Joh. Sebastian Bach nach, hierin allein vielleicht sich ihm anschließend; ja, er streift selbst sehr nahe an ihm hin, wie unter andern in Behandlung der Weise: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Nr. 13). Sonst pflegt er mit durchgehenden und Wechselnoten die größeren Schritte seiner Melodieen gern auszufüllen, auch sie durch Vortragsmanieren, Vorschläge, Doppelschläge, Mordenten, Triller aufzuschmücken, eben wie bei den Singweisen, die er für Gellerts Lieder sang. Auffallend ist es aber, daß in dem Register seines Choralbuches sich nicht eine einzige Hinweisung eines Gellertschen Liedes auf eine gangbare Kirchenweise findet, geschweige denn in dem Buche selbst eine eigene Melodie für eines dieser Lieder, es sei von ihm selber, oder einem anderen Gliede des Gellertschen Sängerkreises. Er hat sich rein auf das Verhältniß des Sammlers und Tonsetzers beschränkt, und es findet sich auch sonst keine Andeutung daß (bis auf die beiden Schlußsätze seines Buches) ihm eine der darin enthaltenen Singweisen angehöre.

Was die rhythmische Beschaffenheit betrifft, in der die Melodieen bei ihm erscheinen, so ist erklärlicher Weise von rhythmischem Wechsel bei ihm nicht mehr die Rede, ja, selbst den dreitheiligen Takt hat er, wie es scheint, absichtlich vermieden, und ihn da nur beibehalten, wo er es nicht vermeiden konnte, so daß er nur in fünf Fällen erscheint***). In der Ordnung seiner Sätze hat Doles

---

*) S. diese Melodieen eben da, Nr. 92, 56, 75, 142, 32.

**) S. eben da, Nr. 101, 54, 86, 124.

***) Lobe den Herrn, den mächtigen König der Erde Nr. 10.

wahrscheinlich einem bestimmten Leipziger oder Dresdener Gesangbuche sich angeschlossen, da namentlich Fest- und Zeitlieder neben einander stehen.

Ein Jahr nach Doles' Choralbuche, 1786, gab **Johann Christoph Kühnau**, Cantor und Musikdirector, wie auch Lehrer bei der Königl. Realschule zu Berlin, im Selbstverlage „Vierstimmige alte und neue Choralgesänge" heraus, ein mit vielem Beifalle aufgenommenes Melodieenbuch, das vielen ähnlichen später zum Vorbilde gedient hat, und seit 1817, nach seinem Tode, durch seinen Sohn Friedrich Wilhelm, Organisten an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin, mehrmals wieder aufgelegt ist. Seine im October 1784 geschriebene Vorrede beginnt mit der Äußerung, daß es bisher ein dringender Wunsch Aller gewesen, die den Kirchengesang besorgten, ein gutes, allgemein brauchbares, und nach dem reinen Satze in der Musik geschriebenes Choralbuch zu haben, ein Wunsch, der durch die bisherigen Bemühungen auf diesem Gebiete nicht erfüllt worden. Weder auf Reinheit der Melodie, auf allgemeine Sangbarkeit, auf Würde, habe man sonderlich Rücksicht genommen, den Singweisen meist eine schlechte Grundstimme untergelegt, wovon denn eine mangelhafte Harmonie die nothwendige Folge gewesen. Freilich seien die 4stimmigen Choralgesänge des seeligen Johann Sebastian Bach wirkliche Meisterstücke, Muster der Composition; allein wie viele gebe es, deren Fähigkeit sich so weit erstrecke, daß sie den gehörigen Gebrauch davon machen könnten? Die Melodieen zu Freylinghausens Gesangbuche seien vor nicht langer Zeit besonders herausgegeben, größtentheils aber eben so fehlerhaft, als sie im Gesangbuche selber ständen; Telemanns Choralbuch habe bei sonstiger Brauchbarkeit eben den Fehler, daß oftmals schlechte Bässe untergesetzt seien; die Güte (der Ruf) beider Bücher könne also wohl ihren (seinen) Grund nur darin haben, daß keine besseren, keine vollständigeren und brauchbareren zu erhalten gewesen.

Ihm, dem Verfasser, würde die Herausgabe eines Choralbuches wohl am wenigsten in den Sinn gekommen seyn, wenn nicht eine lange Bekanntschaft mit Kirnberger ihn dazu veranlaßt hätte. Bei diesem Meister habe er einige Jahre in der musikalischen Setzkunst sich geübt, wozu Choräle gewählt worden; auf diesem Wege sei deren Anzahl bis zu gegenwärtiger Sammlung herangewachsen. Zwar seien sie nur zu seinem Vergnügen und Gebrauche geschrieben, allein auf Zureden vieler Musikfreunde und Kirnbergers selbst, welcher oftmals versichert, sie seien für die Kirche die besten in der Welt, habe er sich entschlossen, sie durch den Druck allgemeiner nutzbar zu machen, hoffe auch, daß

Liebster Immanuel rc. Nr. 132.
Wer Jesum bei sich hat rc. Nr. 178.
Jesu hilf siegen rc. Nr. 181.
Ich bin dein Gott und deines Saamens rc. Nr. 211.

Außerdem erscheint bei der Melodie des Schröderschen Liedes: „Eins ist noth" (152) der dreitheilige Takt im Abgesange, im Gegensatze zu dem geraden des Aufgesanges.

Beiläufig sei hier bemerkt, daß von neueren Melodieen seinem Choralbuche und dem Schemelli'schen nur 5 gemeinschaftlich sind:

Sch.	D.	
847.	200.	Es ist nun aus mit meinem Leben rc.
869.	198.	Kein Stündlein geht dahin rc. (doch mit einzelnen Abweichungen.)
761.	132.	Liebster Immanuel rc.
121.	151.	Mein Jesu, dem die Seraphinen rc.
296.	87.	So gehst du nun, mein Jesu hin rc.

sie manchen, besonders Kennern, zum Vergnügen gereichen würden. Er habe sich bemüht die richtige Melodie auszumitteln, und dabei alle unnöthigen Sylbendehnungen weggelassen, weil sie für den öffentlichen Gottesdienst nicht taugten; Provincialabweichungen habe er, der allgemeinen Brauchbarkeit wegen, nicht vorübergehen können, sie daher am Schlusse mancher Melodieen angezeigt, aber stets mit denselben in Zusammenhang gebracht; auf einen guten, sangbaren, mit der Melodie schrittweise fortgehenden Baß gesehen, allein auch auf guten Gesang und leichte Fortschreitung der Mittelstimmen, denn dadurch gewinne der Choral weit mehr Pracht und gefühlvollen Ausdruck „als durch die künstlich seyn sollenden Bässe und Variationen, die oftmals von den Orgeln ertönten, und die Würde eines zur Kirche bestimmten Gesanges ganz aufhöben." Bei Chorälen weicher Tonart habe er zwar mit der kleinen Terz geschlossen, weil die große zu auffallend erscheine, aber mehrentheils dem Chorale noch einen Anhang beigefügt, worin der Schluß in der harten Tonart in Form eines halben herbeigeführt werde. Die Brauchbarkeit dieser Choräle für Stadt-, namentlich Landorganisten; für Musikdirektoren und Cantoren, in Singstunden sowohl, als wo man sie zu singen verlange; bei dem Abblasen auf den Thürmen, mit sangbarem Vortrage durch die Posaunen, sei einleuchtend. Die Kirchencomponisten könnten bei deren Besitze Zeit und Mühe sparen, bei ihren Kirchenmusiken die Gelegenheitschoräle erst selbst zu verfertigen, ja sie könnten sie bei ihren Schülern in der Composition ohne Bedenken als Muster gebrauchen, sowohl einen guten Baß, als auch den vierstimmigen Satz zu erlernen. Kurz, es sei ein Buch für alle Choralsänger und Choralspieler, vom ersten Anfänger auf dem Clavier an bis zum Capellmeister rc.

Wir müssen es dem wackern Manne zu Gute halten, wenn er im Bewußtseyn des auf seine Arbeit verwendeten Fleißes, bei Erkenntniß der unleugbaren Mängel der von ihm genannten Vorgänger und eingedenk des Beifalls, den ihm sein nicht so leicht zu befriedigender Lehrmeister (Kirnberger) gezollt hatte, hier einen etwas hohen Ton anstimmt; dieser lag in dem Geiste seiner Zeit, die im Vergleiche gegen die ihr vorangegangene überall in dem hellen Lichte des Erkennens und Schaffens zu wandeln und der Vollkommenheit entgegen zu gehen glaubte. Sehr umfangreich ist diese seine Arbeit noch nicht, sie bringt uns nur 172 Choralsätze, zu Anfang alphabetisch geordnet, dann mit Berücksichtigung ähnlichen Inhaltes der Lieder, zuletzt mit anscheinender Willkühr. Hin und wieder sind die Urheber der Melodieen, oder das Jahr ihres Entstehens, wenn auch nicht immer richtig, angeführt. Kühnau war der erste, dessen Forschung wieder dahin gerichtet war; ihre Ergebnisse konnten daher nur noch dürftige und mangelhafte seyn, allein ihm gebührt das anerkennende Lob, mit redlichem Fleiße den Weg zu reicheren und zuverlässigeren gebahnt zu haben. Außer älteren gebräuchlichen Melodieen werden auch einige neuere gegeben, die meisten (sechs) von Kirnberger*), darunter zwei zu Gellertschen Liedern; eine von dessen hoher Schülerin, der Prinzessin Amalia von Preußen**); zwei

---

*) Nr. 9. Am Kreuz erblaßt rc.
„ 19. Bei dem Kreuz mit blassen Wangen rc.
„ 63. Gott ist mein Lied rc. (Gellert.)
„ 72. Herr, großer Gott, dich loben wir rc.
„ 88. Ich singe dir mit Herz und Mund rc.
„ 162. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte rc. (Gellert.)

**) Nr. 167. Christ, alles was dich kränket rc.

von Kühnau selber*); eine von Philipp Emanuel Bach**); andere fünf nur zu Liedern Gellerts: drei von J. C. Schmügel, Organisten in Mölln***), und je eine von Quanz†) und Gattermann††), Conrector an der Köllnischen Schule zu Berlin. Dem Inhaltsverzeichnisse, das hinter den Tonsätzen folgt, sind dann noch einige Beilagen angeschlossen. Unter A. der Auszug eines Schreibens von G. W. Burmann, über die Trefflichkeit der alten Kirchenmelodieen, in enthusiastischem Tone abgefaßt, immer jedoch ein Zeugniß davon, daß seit Matthesons Hingange die Ansichten über den Choralgesang sich erheblich geändert hatten. Unter B. eine Abhandlung über die Tonarten der Alten, deren Trefflichkeit im Einverständnisse mit Burmann gepriesen, aber dabei doch bedauert wird, daß wir in unsern alten Kirchenmelodieen jene alten Tonarten nicht mehr ganz rein besäßen, weil sie öfters mit unseren neuen vermischt seien, wie unter andern in der Weise (Nr. 57): „Gelobet seist du Jesu Christ;" weil auch gegenwärtig die wenigsten Orgeln nach dem ehemaligen Systeme gestimmt würden. Es liegt dabei augenscheinlich die Voraussetzung zu Grunde, daß bei einer solchen Stimmung der Mangel der Versetzungszeichen sich weniger fühlbar machen werde, da die hier vorgetragene Lehre die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten lediglich auf die Lage des Halbtons in den Versetzungen der diatonischen Tonleiter, und das Enthalten von aller Schärfung und Erniedrigung der vorkommenden Tonverhältnisse zurückführt, gegen die in solcher Ausdehnung das moderne Ohr sich sträubte, ein so strenges Gebot also auf andere Weise sich erklärlich zu machen suchte, wobei die sonst unerfreuliche Herbheit mehr gemildert werde. Nur einen Versuch einer sogenannten strengen Behandlung bei der eine solche Enthaltung unbedingt beobachtet ist, finden wir hier in dem Tonsatze über die Weise: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" (104), ähnlich dem in Doles' Choralbuche (101), und wie jener, bei einer solchen selbst auferlegten Beschränkung nicht ohne Geschick ausgeführt; wogegen der Tonsatz über die gleichfalls mixolydische Weise: „Gelobet seist du Jesu Christ" (Nr. 57), die erste Ausweichung und den halben Schluß am Ende ausgenommen, nur unser G dur entgegenbringt. Bei den phrygischen Weisen hat Kühnau sich freier bewegt, auch den wesentlichen Unterschied zwischen tongemäßer und moderner Behandlung glücklicher gefaßt, wenn er beispielsweise der in jener Art gesetzten Melodie des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" ꝛc. als Beleg für seine Abhandlung einen 2ten Tonsatz gegenüberstellt, der sie nach Art unseres G dur behandelt, einen Jeden aufrufend zu erklären, ob sie in dieser Weise nicht aller Würde entkleidet, schaal und ekelhaft erscheine. Eine dritte Beilage (unter C) enthält eine Anleitung, die Register der Orgel zweckmäßig zu ziehen, zu der zwei Vorspiele gegeben werden, von Kirnberger für Lied und Melodie: „Komm o komm du Geist des Lebens" ꝛc. und von Gattermann für „Jesus meine Zuversicht". Unter D. endlich wird eine Anzeige „noch anzumerkender Componisten zu den Melodieen" gegeben.

---

*) Nr. 8. Auferstehn, ja auferstehn ꝛc.
〃 149. Unsre Aussaat segne Gott ꝛc.

**) Nr. 117. Mein Heiland nimmt die Sünder an ꝛc.

***) Nr. 146. Du klagst, und fühlest die Beschwerden ꝛc.
〃 147. Nie will ich dem zu schaden suchen ꝛc.
〃 156. Was ist mein Stand, mein Glück ꝛc.

†) Nr. 62. Gott ist mein Lied ꝛc.

††) Nr. 161. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte.

Schon am Schlusse der Vorrede seines Choralbuches hatte Kühnau verheißen, daß, wenn dieser erste Theil wohl aufgenommen werden sollte und Gott Leben und Gesundheit verleihe, auch ein zweiter Theil folgen könne. Der erhaltene Beifall setzte ihn in den Stand, 4 Jahre später (1790) mit demselben hervorzutreten. Statt der Vorrede war diesem ein inmittelst erhaltenes Privilegium (vom 14ten September 1789) vorgedruckt, dem sich ein (auch dem ersten Theile beigefügtes) Pränumerantenverzeichniß anschließt, worauf dann 236 vierstimmige Choralsätze folgen; als 237ster die schon im ersten Theile (Nr. 64) mitgetheilte Albertsche Melodie des Liedes: „Gott des Himmels und der Erden", hier als Grundlage im Basse für eine 4stimmige Behandlung. Zwei Kinderlieder (von G. G. Boltze in Potsdam, 1789) sind noch als Anhang beigefügt: „Kinder, geht zur Biene hin" rc. und „Herr meiner Jugend, Dank sei dir" rc.

Wie hier in diesem zweiten Theile die Anzahl der Tonsätze um vieles größer ist als im ersten, so sind auch die neuen Melodieen viel zahlreicher; die meisten von ihnen sind zu Gellerts Liedern erfunden. Der Herausgeber hat deren fünf beigesteuert und zwei zu denen anderer Dichter gegeben*); Philipp Emanuel Bach deren zehn und 4 zu Anderer Liedern**); Quanz deren acht***); der schon im ersten Theile erscheinende Schmügel eines (Nr. 41. „Du bists dem Ruhm und Ehr' gebühret"); drei Tonsetzer: der bereits genannte Conrector Gattermann, Harsow, Organist an der Marienkirche zu Berlin (1787), und Kolbe,

---

*) 12. An dir allein, an dir hab' ich gesündigt rc.
20. Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen rc.
39. Dir dank' ich heute für mein Leben rc.
82. Herr, lehre mich, wenn ich der Tugend rc.
91. Jauchzt ihr Erlöst'en dem Herrn rc.

131. Meine Liebe hängt am Kreuz rc.
221. Ich bin vergnügt, wie's Gott mit mir rc.

**) 184. Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen rc.
196. Gedanke, der uns Leben giebt rc.
204. Gott ist mein Lied rc.
211. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc.
212. Du klagst, und fühlest die Beschwerden rc.
214. Jauchzt ihr Erlöst'en dem Herrn rc.
218. Was sorgst du ängstlich für dein Leben rc.
220. Was ist mein Stand, mein Glück rc.
223. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte rc.
232. Wohl dem, der bess're Schätze liebt rc.

194. Wie lieblich winkt sie mir rc.
200. Auferstehn, ja, auferstehn rc.
209. Bald oder spät des Todes Raub rc.
213. Erhabner Gott, was reicht an deine Größe rc.

***) 26. Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen rc.
34. Der Wollust Reiz zu widerstreben rc.
36. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc.
155. O Herr mein Gott, durch den ich bin und lebe rc
193. Wer Gottes Wege geht rc.
198. Wenn zu Vollführung deiner Pflicht rc.
199. Wer bin ich von Natur rc.
219. Was sorgst du ängstlich für dein Leben rc.

Cantor und Musikdirector zu Potsdam (1768) haben in Composition des Liedes: „Gott ist mein Lied" (67, 68, 205) mit einander gewetteifert. Auch in diesem zweiten Theile waltet, wie in dem ersten, keine strenge, folgerechte Ordnung in Zusammenstellung der Tonsätze ob; das alphabetische Inhaltsverzeichniß am Schlusse gewährt allein die Möglichkeit, sich zurechtzufinden.

Die kirchlichen Tonarten, zumal die mixolydische, haben den wackern Herausgeber lebhaft beschäftigt, ihre Eigenthümlichkeit aufzufassen und in seinen Tonsätzen auszuprägen. Doch ist ihm eine streng-mixolydische Behandlung — in dem Sinne wie die des Liedes: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" (Nr. 104) in seinem ersten Theile — hier nicht wieder gelungen; wodurch er hätte daran erinnert werden können, daß bei Tonsätzen über altkirchliche Weisen es nicht auf das angeblich zu Vermeidende ankommen könne, das oft genug sich unabweislich aufdränge, sondern daß ein Wesentliches vorhanden seyn müsse, das zu ergründen, zu erreichen, darzustellen sei. Er hat aber seine Aufgabe in solchem Sinne nicht gefaßt, und dadurch Veranlassung gegeben zu den Angriffen, die Hiller späterhin nicht sowohl gegen ihn, als gegen die Sache der kirchlichen Tonarten im Allgemeinen richtete. Es sind drei mixolydische Weisen vornehmlich, die er in diesem Theile behandelt: „Gott sei gelobet und gebenedeiet (72); Gott ist mein Heil, mein' Hülf und Trost (77) und: Komm heiliger Geist, erfülle die Herzen" rc. (110). In der ersten von ihnen hat er in der zweiten Zeile des Abgesanges die Anwendung des Cis, zu Bildung eines vollkommenen Tonschlusses, nicht zu vermeiden gewußt; in der zweiten Gis im Alt, B im Tenor, Cis im Basse anzuwenden nicht umgehen können; in der dritten nur die Hauptmelodie selbst von allen erhöhten Tönen rein gehalten. Wir können ihn darum nicht tadeln, ja eher dürften wir ihm vorwerfen, daß er um des bloßen Entäußerns willen, dessen es in dem Sinne, wie er es geübt, nicht bedurfte, das Höhere, was er erreichen konnte, versäumt habe. Im Allgemeinen erscheint an seinen sonst ehrenwerthen Tonsätzen, das sehr häufig bei Tonschlüssen vorkommende Heraufschlagen in die kleine Septime der Dominante von deren großer Terz oder Quinte aus, auffällig, weil es in seiner Weichheit, so gefällig es den damaligen Ohren auch geklungen haben wird, doch dem Ernste des kirchlichen Gemeinegesanges widerstrebt.

Durch Kühnau's Choralbuch, namentlich dessen zweiten Theil, erhielten die damals erst kürzlich erfundenen Weisen C. Ph. E. Bachs zu Gellerts Liedern eine weitere Verbreitung. Bach hatte sie, wie wir zuvor gesehen*), 1787 besonders zusammendrucken lassen, sie erschienen aber auch in dem in demselben Jahre von Diederich Christian Ammon, Organist-Adjuncten der heiligen Dreifaltigkeitskirche und St. Georg zu Hamburg, bei Gottlieb Friedrich Schniebes herausgegebenen Choralbuche für das damals eingeführte neue Hamburger Gesangbuch**); unverändert, nur zum Theil in einen, für die Gemeine bequemeren Tonumfang versetzt***). Für 441 Lieder des Gesangbuches giebt dieses

---

*) S. S. 465.

**) Neues Hamburgisches Gesangbuch zum öffentlichen Gottesdienste und zur häuslichen Andacht, ausgefertigt von dem Hamburgischen Ministerio. Mit Eines Hochedeln und Hochweisen Raths Special-Privilegio (vom 12ten Februar 1787). Gedruckt und verlegt von Carl Wilhelm Meyn, E. Hochedeln und Hochwürdigen Raths Buchdrucker.

***) 23. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte rc.
37. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre rc.
60. Gedanke der uns Leben giebt rc.

Eben dieses ist der Fall mit der Weise des Liedes: 189. Wer ist wohl wie du (die aber A. Drese angehört) und 435. Auferstehn, ja auferstehn rc. von Bach.

Choralbuch 104 Melodieen; eigentlich 109, denn die Melodie des Liedes „Christ unser Herr zum Jordan kam" ꝛc. hat aus Versehen keine besondere Nummer erhalten, und zuletzt ist noch ein Anhang von 4 Kanzelgesängen beigefügt. Die Melodieen dieses Choralbuches sind nur mit bezifferten Bässen versehen und nicht vierstimmig ausgesetzt; auch in ihnen thut sich die reformatorische Richtung kund, welcher das Gesangbuch sein Daseyn verdankt, zu dem sie gehören. Bis auf wenige, unbedeutende sind alle Dehnungen ausgemerzt, und jede Weise zeigt Töne von gleicher Zeitdauer. Hatte 72 Jahre zuvor Bronner in seinem Hamburger Choralbuche sich erlauben dürfen, älteren Melodieen den dreitheiligen Takt, in welchem sie zuvor niemals erschienen waren, zu größerer Abwechslung anzueignen, so ist dieser hier auch bei solchen beseitigt, denen er ursprünglich eignete; nur ein Lied daktylischen Maaßes hat ihn in seiner Melodie behalten, weil er ihr unentbehrlich war, das Hinkelmannsche: „Seeligstes Wesen" ꝛc. (Nr. 213, Ch. B. 76). Auch ist dieses Lied wohl das einzige der sogenannten pietistischen Richtung angehörende, und den Ton der Verzückung anstimmende, das vor den Herausgebern des Gesangbuches Gnade gefunden hat, wiewohl es erheblichen Veränderungen sich hat unterwerfen müssen; hier vielleicht weniger entstellenden als bei älteren, dem ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung, ja der Zeit Paul Gerhards und diesem selber angehörenden Liedern. Von jenen fehlen viele lutherische Kernlieder ganz: „Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc., Nun freut euch lieben Christeng'mein ꝛc., Vom Himmel hoch da komm ich her" ꝛc.; andere Lieder Luthers und seiner Zeitgenossen: „Gelobet seist du, Jesu Christ ꝛc., Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" sind bis zur Unkenntlichkeit verändert, so daß über Glätte der äußeren Form die Kraft und Tiefe des Gedankens verloren gegangen ist. In P. Gerhards herrlichem Adventsliede „Wie soll ich dich empfangen", wie es hier (Nr. 70) erscheint, begehrt das Herz nicht länger, seinem Erlöser in stetem Lob und Preise zu grünen, es begnügt sich mit den Worten:

Dich, dich will ich erheben
So gut ich Schwacher kann ꝛc.;

in Helds Liede von gleicher Bestimmung heißt der Gläubige nicht mehr seinen Heiland willkommen, ruft ihm nicht Hosianna zu, als seinem Theile, bittet ihn nicht, daß er sich eine Bahn anrichten möge in seinem Herzen und selber dort einziehen; er drückt sich bescheidener aus:

Deiner Hülfe mich zu freun
Laß mein Herz dein eigen seyn ꝛc.,

ganz in gleicher Art, wie das sieben Jahre zuvor in Berlin (1780) erschienene „Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königl. Preußischen Landen", das dem neuen Hamburger vielleicht zum Vorbilde gedient hat, und nur in der Wahl mancher neueren Lieder von ihm abweicht, ja fast dieselbe Anzahl an Gesängen (447) enthält. Eine rechtfertigende Vorrede giebt dieses Gesangbuch nicht; das Hamburger hat eine solche für nöthig gehalten*), obgleich darin nicht tiefer in die Sache eingegangen wird. „Die Erneuerung des Gesangbuches (heißt es darin) wird ein Jeder für sehr heilsam und nothwendig erachten, der da weiß, daß unser bisheriges Gesangbuch bei allem darin befindlichen

*) Geschrieben am 26sten Januar 1787.

Guten Manches enthält, was zu jetziger Zeit ganz unbrauchbar und der wahren Erbauung mehr hinderlich als beförderlich ist. Aber wenn vielleicht Jemand diese Überzeugung nicht haben sollte, so wird er dennoch leicht einsehen, daß der seit mehren Jahren vorhandene reiche Vorrath neuer geistlicher Lieder, die zu Erweckung und Unterhaltung der Andacht vorzüglich geschickt sind, nach aller Billigkeit und Gewissenspflicht auch für die hiesigen Gemeinen von uns genutzet werden müsse."

Ohne Zweifel hat Gellert in seinen geistlichen Liedern jenen Ton ruhig frommer Betrachtung, sittlicher Selbstprüfung, zuerst angeschlagen, der als zeitgemäß ihnen so großen Anklang gewann. Diesen Ton wünschte man nunmehr überall wiederzufinden, und auch die Herausgeber unseres Gesangbuches waren bestrebt, ihn zum herrschenden ihrer Sammlung zu machen. Bei der allgemein gewordenen Scheu vor allem mystisch-Verzückten aber stellte man selbst dem ächt dichterischen Ausdrucke frommer Begeisterung sich feindlich gegenüber, damit nichts übrig bleibe, was dem vernünftigen Gottesdienste (in dem Sinne, wie man ihn faßte) entgegen sei. Unter den neuen Liedern, welche das Hamburger Ministerium nach Billigkeit und Gewissenspflicht seinem neuen Gesangbuche einverleiben zu müssen meinte, sind die Gellertschen Lieder die zahlreichsten und auch die vorzüglichsten. Denn wahrlich! die Wärme und Innigkeit des Ausdruckes, die in ihnen herrscht, legt Zeugniß davon ab, wie ihr frommer, edler Dichter ein jedes derselben nicht sowohl gemacht als lebendig an sich erfahren habe. Diesen aber darf man nicht als das Haupt jener überverständigen Besserer des Kirchenliedes betrachten, mag er auch unbewußt ihr Vorbild geworden seyn! Ihn, der seinem eigenen Bekenntnisse zufolge an der Unebenheit des Ausdrucks, wiewohl sie fühlend, keinen Anstoß nahm, sobald Wahrheit des Gefühls, Richtigkeit des Gedankens sich darin offenbarte, und der nimmer gewünscht hätte, um größerer Glätte willen, ein solches Zeugniß von der Innigkeit der Empfindung eines älteren heiligen Sängers einzubüßen! Dennoch gilt er oft dafür, und dazu mögen wohl seine eigenen Verehrer mit beigetragen haben, am meisten aber der Umstand, daß in der Stadt, wo er lebte und wirkte, von einem seiner Sänger neben der Gesangbuchsbesserung auch eine Melodieen-, eine damit verbundene Choralbuchs-Besserung eifriger als zuvor von Andern angebahnt wurde; Versuche, Bestrebungen, die so leicht in Verbindung gebracht werden konnten mit dem, was er, der viele Jahre zuvor Heimgegangene, geleistet hatte, so wenig er jemals eine bessernde Hand an ein älteres Kirchenlied gelegt hat!

Wir brechen diese Betrachtungen ab, zu denen Bachs Melodieen zu Gellerts Liedern, für deren Verbreitung Kühnau's Choralbuch wesentlich mitwirkte, uns Veranlassung gaben, um später dieselben wieder aufzunehmen. Kühnau schließt sich übrigens nicht an das sechs Jahre vor Herausgabe seines Werkes erschienene neue Berliner Gesangbuch, dessen wir eben gedachten, er lehnt sich an das bis dahin gebräuchliche Porstische, das nicht allein neben jenem in Gebrauch geblieben ist, sondern auch dessen vergängliches Daseyn lange noch überdauert hat.

Zwischen der Herausgabe des ersten und des zweiten Theiles von Kühnau's Choralbuche erschien zu Cassel ein ähnliches, nur nicht gleich reichhaltiges, das Vierlingsche. Ehe wir auf dasselbe näher eingehen, nehmen wir die Gelegenheit wahr, über Hessische Gesangbücher einiges Ergänzende, erst später Erforschte zuvor noch einzuschalten, das hier am zweckmäßigsten seine Stelle finden dürfte. Lernen wir daraus, von wie geringer und kurzer Nachwirkung die eigenen Bemühungen eines reich begabten Fürsten um den Kirchengesang seiner Lande waren, so wird es uns weniger befremden, auch

die des sachkundigen, verständigen Herausgebers jenes späteren Choralbuches, dem die Macht und der Einfluß, sich geltend zu machen, gebrach, eines nur dürftigen Erfolges genießen zu sehen.

Seit der späteren Herausgabe des „Christlichen Gesangbuchs" Landgraf Moritzens im Jahre 1649, scheint das unter dem Titel „Psalmodia Davidis in templis Hassiacis usitata" etc. (1665) von Becker (Choralsammlungen ꝛc. S. 179) angeführte das nächst erschienene zu seyn. Ich kenne diese frühere Ausgabe nicht, sondern nur eine zehn Jahre später erschienene, welche die Aufschrift führt: „Psalmodia Davidis in templis Hassiacis usitata et in duas voces dispertita. Pars prima. Das ist: Davids Harffen erster Theil, in welchem alle und jede Psalmen Davids, wie sie nach Frantzösischer Melodey gesetzt, in eine richtige, zweistimmige Partitur bracht, und diejenigen, welche sonst in einem gar zu hohen Thon befindlich, in eine fügliche und zulässige Transposition geführt seynd, nicht allein denen Organisten zu besserer Bequemlichkeit, sondern auch allen Musik-Liebenden zu Nutzen und Ergetzlichkeit verfertigt durch George Brandawen. Cassel, zum andernmahle gedruckt bei Salomon Schadewitz. In Verlegung Johannes Ingebranden. Im Jahr MDCLXXV (1675)". Dieser erste Theil enthält auf 62 Seiten die französischen Melodieen der Lobwasserschen Psalmen, ohne Aufnahme der neuen, welche Landgraf Moritz zu den Psalmen erfunden hatte, die mit eigenen nicht versehen gewesen waren. An den Psalter schließt unter einem neuen Titel sich sodann der 2te Theil, wörtlich: „Davids Harffen, Ander Theil, darinnen die Melodieen der fürnembsten Fest- und anderer Geistlichen Gesänge D. Martin Luthers, nach voriger Arth in zweistimmiger Partitur zu finden. Cassel ꝛc. (wie zuvor)". Von der 64sten bis 99sten Seite folgen hier 70 Melodieen geistlicher Lieder, bei denen im Ganzen die ältere Weise des Rhythmus noch beibehalten ist, wenn sie auch Taktstriche haben und die Abtheilung nach diesen sich richtet. Ich war außer Stande, da ich dieses Buch nur kurze Zeit als Reisender in Augenschein nehmen konnte, seinen Inhalt mit dem der beiden Ausgaben von Landgraf Moritz' Gesangbuche zu vergleichen; da derselbe jedoch, wie die angeführte Zahl der Melodieen zeigt, ein so viel geringerer ist, glaube ich voraussetzen zu dürfen, daß, wie die von jenem erlauchten Tonsetzer herrührenden Psalmweisen ihm fehlen, so auch diejenigen Melodieen nicht darin enthalten seyn werden, die derselbe für andere geistliche Lieder erfunden hatte*), daß damals also schon sein Fortwirken als Sänger für die Kirche seiner Lande aufgehört hatte. Doch finden sich hier noch einige auffallende harmonische Behandlungen unregelmäßiger Tonschlüsse einzelner Melodieen, die uns früher in seinem Gesang- und Melodieenbuche begegneten**), so daß es seyn könnte, der Herausgeber des Harfenspiels habe zuweilen auf seinen Tonsatz Rücksicht genommen, was ich aus den zuvor angegebenen Gründen unentschieden lassen muß. Der Sinn für harmonische Behandlung der kirchlichen Tonarten tritt in diesem Buche wenig mehr hervor. Die meisten Melodieen phrygischer Tonart haben den unregelmäßigen, den Endton durch seine Unterquinte begleitenden Tonschluß: „Da Jesus an dem Kreuze stundt ꝛc., Christus der uns selig macht ꝛc., Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc., Erbarm' dich mein o Herre Gott ꝛc., O Herre Gott, begnade mich ꝛc., Es woll' uns Gott genädig seyn ꝛc., Aus tiefer Noth ꝛc."; die Weise „Maria zart", auf Alber's Lied: „Ein Engel schon, aus Gottes Thron" übertragen, ist

*) S. Th. II. Seite 36—38.

**) S. eben da Seite 42.

in ihrem Schlusse als eine ionische behandelt; die regelmäßige Schlußform der phrygischen Tonart zeigt nur die Melodie des Ambrosianischen Lobgesanges: „Herr Gott dich loben wir".

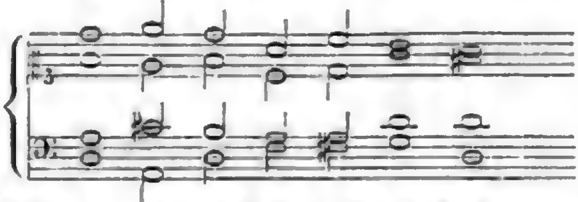
Spätere Ausgaben dieses Melodieenbuches habe ich nicht gesehen. Das nächste mir bekannt gewordene Hessische, das aber Gesang- und Melodieenbuch in sich vereinigt, erschien erst 36 Jahre nach der eben besprochenen, unter dem Titel: „Neu verbessertes und vermehrtes Großes Gesang-Buch, Worinnen so wohl die Psalmen Davids durch Ambrosium Lobwasser, J. U. D. in teutsche Reimen gebracht, Als auch andere erbauliche, in der Kirchen Gottes zu singen gewöhnliche Geistreiche Lieder enthalten. Mit sonderbarem Fleiß in vier Stimmen gesetzt, und nunmehro aufs neue wiederum herausgegeben. (Mit Hoch-Fürstl. Hessen-Cassel. Gnädigst: Privilegio. Frankfurth am Mayn, Gedruckt bei Johann Philipp Andreä, Buchdruck- und Händler. Im Jahr Christi MDCCXI [1711])". Der Drucker und Verleger, Andreä, hat dieses Buch dem damals regierenden Landgrafen zu Hessen-Cassel, Carl und seiner Gemahlin Maria Amalia, gebornen Herzogin von Curland zugeeignet. Ohne des Landgrafen Moritz zu gedenken, geschieht in der Widmung nur im Allgemeinen eines großen Gesangbuches ähnlicher Art Erwähnung, das im 30jährigen Kriege meistens zerstört worden sei, womit kaum ein anderes gemeint seyn kann als das 1612 zuerst herausgegebene jenes früheren Landesfürsten; gegen welche Annahme freilich die Thatsache in Widerspruch steht, daß doch unmittelbar nach jenem verheerenden Kriege, 1649, eine spätere Ausgabe dieses Buches erschienen war, die also durch ihn nicht zerstört seyn konnte, so daß nicht das Buch selbst, sondern nur ein früherer Abdruck desselben dieses Schicksal erfahren hatte. Doch ist soviel gewiß, daß das vorliegende Gesangbuch in seiner äußeren Ausstattung und Einrichtung jenen früheren, einander übereinstimmenden Ausgaben sich anschließt. Wenn nun angenommen werden darf, daß die spätere derselben nach Verlauf von 62 Jahren bereits eine Seltenheit geworden war, so konnte der neue Herausgeber seinen fürstlichen Gönnern gegenüber wohl sagen, daß er ihnen das Buch als einen aus der Asche neu erstandenen Phönix überreiche. Die seiner Zueignungsschrift folgende Vorrede vom 10ten März erwähnt der Änderungen, welche diese neue Ausgabe erfahren habe; der Weglassung solcher Lieder, die in den Kirchen nicht heimisch geworden, der „besseren Einrichtung einiger hart lautenden Worte", der Aufnahme anderer erbaulicher Lieder an die Stelle der weggelassenen, des Vermeidens der Anwendung verschiedenartiger Schlüssel, endlich der Aufzeichnung jedes Psalms in dem Tone, aus dem er am füglichsten gesungen werden könne. Ein diesem Vorberichte folgendes lateinisches Ehrengedicht, unterzeichnet „J. G. Cümmelius, h. t. Cantor Casseliis", ist nur an den Verleger Andreä gerichtet; auch hier wird Landgraf Moritz nicht genannt, so daß es scheint, man habe damals dessen Bemühungen um den Kirchengesang seiner Lande völlig vergessen gehabt. Ich glaubte zu bemerken, daß auch die Melodieen geistlicher Lieder hier fehlten, die ich ihm beimessen zu dürfen gemeint; mit Bestimmtheit kann ich es freilich nicht versichern, weil es mit diesem Buche mir eben so gegangen ist, wie mit der zuvor besprochenen Davids Harfe von 1675.

Das erneuerte Große Gesangbuch enthält auf seinen ersten 189 Blättern (es hat Blattzahlen) die sämmtlichen Lobwasserschen Psalmen mit vierstimmigen Tonsätzen ihrer französischen Singweisen, von einem vollständigen Verzeichnisse begleitet. Gleiche Melodieen verschiedener Psalmen sind immer wieder vollständig mit abgedruckt, unter Verwerfung der vom Landgraf Moritz neu erfundenen. Die gleiche Melodie erscheint auch bei ihrer Wiederkehr stets mit derselben harmonischen Behandlung; der rhythmische Wechsel ist bei allen beseitigt, darin also bereits weiter gegangen als in der Davidsharfe.

Dem Psalter folgen unter neu beginnenden Blattzahlen die geistlichen Lieder mit ihren Melodieen. Von diesen letzten wiederholen sich viele mit gleichen Tonsätzen zu andern Liedern: so die des 42sten Psalms, die der Lieder: „Vom Himmel hoch ꝛc., Herzliebster Jesu ꝛc., Es sind doch selig alle die ꝛc., Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc., Vater Unser im Himmelreich" ꝛc. Daß die harmonischen Behandlungen nicht mehr die des Landgrafen Moritz sind, obgleich ihnen theilweise ähnlich, davon überzeugten mich die zu späterer Vergleichung mit dem Gesangbuche von 1612 von mir aufgezeichneten Tonsätze*).

Nicht selten hat der Herausgeber sich bewogen gefunden, einzelnen Liedern statt der ihnen herkömmlich eignenden Melodieen andere, zu ihnen sonst nicht gebräuchliche zu geben. So wendet er zu dem Liede: „Herr Jesu Christ meins Lebens Licht" (Bl. 215) Eccards Weise an für das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott"; so zu dem Liede: „Freu dich sehr o meine Seele" statt der dafür in der Regel gebräuchlichen Melodie des 42sten Psalms die von Schop für Rists Lied: „Werde munter mein Gemüthe" (Bl. 221) erfundene. Wo er aber auch sich bewogen finden mag, für bestimmte Lieder andere als ihre gewöhnlichen Weisen zu wählen, da geht er doch den neuen des Gesangbuches von 1612 vorüber und trifft eine andere Wahl. So erscheint unter andern das Lied: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" (Bl. 170) mit einer phrygischen Weise, deren Quelle mir unbekannt ist, nicht aber mit der voraussetzlich von Landgraf Moritz dazu neu erfundenen. Wo neuere Lieder aufgenommen sind, werden ihnen ältere gebräuchliche Weisen anbequemt, zumal die der französischen Psalmen, nicht aber neue dafür gegeben; die Wahl unter den seit 1612 entstandenen Singweisen geht nicht über die von Crüger, Schop, ihren Zeitgenossen oder nächsten Nachfolgern herrührenden hinaus. Hallesche Lieder oder Melodieen begegneten mir nicht in diesem Buche, obgleich bei seinem Erscheinen schon fünf Auflagen des Freylinghausenschen Gesangbuches die Presse verlassen hatten. Veränderungen des rhythmischen Baues einzelner Melodieen kommen vor, ohne folgerechtes Verfahren. So ist die Weise des Liedes „O Herre Gott, dein göttlich Wort" (Bl. 157) ganz auf geraden Takt zurückgebracht, während der des Liedes: „Mein Wallfahrt ich vollendet hab'" (Bl. 214) der dreitheilige geliehen ist, der also dem Herausgeber bei geistlichen Melodieen keineswegs als verwerflich erschien, wogegen von rhythmischem Wechsel nirgend mehr sich eine Spur findet. Mit den Schlußfällen phrygischer Melodieen verhält es sich hier wie in der Davids Harfe (1675); nur macht neben dem Tonsatze über das „Herr Gott dich loben wir" (Bl. 178—181) hier auch der über Luthers Psalmlied „Es woll' uns Gott genädig seyn" (Bl. 77) noch eine Ausnahme von deren unregelmäßiger Behandlung. Das Buch, wenn auch nicht bedeutend, ist doch in doppelter Rücksicht merk-

*) Vergl. unter andern die Schlußcadenz der Melodie des Liedes: „Durch Adams Fall" ꝛc., wie sie hier erscheint:



mit der Seite 42 des 2ten Theiles aus dem Gesangbuche von 1612 mitgetheilten.

würdig: als Zeugniß über die so schnell verschollene Wirksamkeit des Landgrafen Moritz auf dem Gebiete des Kirchengesanges, und als das letzte kirchliche Melodieenbuch zu 4 Stimmen im 18ten Jahrhunderte, das daneben auch Liederbuch ist.

Ein nach der Mitte des Jahrhunderts erschienenes Melodieenbuch, das auf frühere, in ähnlichem Sinne herausgegebene deutet, steht mit dem eben betrachteten „Großen Gesangbuche" nicht in Verbindung, wie es denn auch nach damaliger Sitte nur Melodieen und nicht die Lieder selbst enthält. Es führt den Titel: „Vollständiges Hessen-Hanauisches Choral-Buch, welches sowohl die Melodieen der 150 Psalmen Davids als anderer, in beiden Evangelischen Kirchen unseres Deutschlands bisher eingeführter alten und neuen Lieder in sich fasset: zum allgemeinen Nutzen für Kirchen und Schulen, auch Privat-Andachten, auf eine gantz neue Art eingerichtet, und mit einem dazu nöthigen Vorberichte herausgegeben von Johann David Müller. (Frankfurth am Main, bei Stocks Erben, Schilling und Weber, MDCCLIV [1754].)" Es ist Friedrich, Landgrafen von Hessen-Cassel zugeeignet, und die der Widmung folgende Vorrede, geschrieben zu Frankfurt am Main am 4ten Februar 1754, nimmt Bezug auf ein Choralbuch Johann Michael Müllers, angeblich zuerst 1719, dann 1735, 1736, 1739 erschienen*), das der Verleger Anfangs nur habe wieder auflegen wollen, in Betracht des Anwachses der Lieder jedoch die gegenwärtige Einrichtung vorgezogen habe, wobei denn die zuvor etwa 300 betragende Anzahl der Melodieen auf beinahe tausend gestiegen sei. Von den Melodieen der geistlichen Lieder wird eine Übersicht nach den Strophengattungen ihrer Lieder gegeben; stimmen sie darin überein, so sind sie mit gleicher römischen Ziffer bezeichnet. Eben so erhalten wir eine Übersicht der Psalmen, die nach gleicher Melodie oder nach der von gewissen geistlichen Liedern gesungen werden können, zur Bequemlichkeit der Schulbedienten und Vorsänger, so wie gefälliger Abwechslung der Melodie. Zum Schlusse wird bemerkt: „die Bässe habe man mit allem Fleiße nicht allzu chromatisch gesetzt, weilen man mit dem wohlbelobten Capellmeister Graupner dafür halte, daß die übrige vermeinte Kunst der Organisten das Gesänge mehr verderbe als befördere, und daß ein Choral ganz natürlich und ordentlich, ohne übertriebene Künstelei müsse gesungen und gespielt werden, damit die Gemeine die Melodie fein deutlich vernehmen könne." Das Buch selbst giebt zuerst auf 116 Seiten die 123 Melodieen der Lobwasserschen Psalmen; unter einem neuen, etwas abgekürzten Titel folgen sodann, ohne fernere Angabe der Seitenzahl, die Weisen der geistlichen Lieder, 745 Nummern. Diese Zahl drückt jedoch den Umfang der Melodieen nicht richtig aus, denn viele derselben haben noch eine zweite für ihr Lied neben sich, ohne fortlaufende Nummer, mehrere deren zwei, drei deren drei**), eine sogar fünf***). Rechnen wir diese 123 Nebenweisen hinzu, so steigt die Anzahl der geistlichen Liedmelodieen auf 868, und bei abermaliger Zusammenrechnung mit den 123 Melodieen der Lobwasserschen Psalmen auf 991, so daß also nur 9 an tausend fehlen, und die Vorrede Recht hatte zu behaupten, jene Zahl werde durch die gegebenen Singweisen beinahe erreicht. Nicht nur die Melodieen Johann Crügers, Schops und des Ristschen Sängerkreises überhaupt, Knorrs von Rosenroth, Neanders, Neußens etc. sind bei der Auswahl berücksichtigt, auch die des Darm-

---

*) S. Becker Choralsammlungen etc. S. 183, 184, 185, 186 etc.

**) Nr. 60, 250, 339.

***) Nr. 101.

städter und Freylinghausenschen Gesangbuches (1698, 1704, 1710, 1714) so wie des Wittschen Cantionals. Von denen des Landgrafen Moritz (s. Th. II. Seite 37. 38.) ist jedoch keine aufgenommen. Die Singweisen sind nach den Gattungen ihrer Strophen geordnet, wie schon bemerkt ist, deren 375 mit fortlaufenden römischen Zahlen bezeichnet werden bis zur Nummer 733; es folgen dann (von 734 bis 745) noch andere zwölf, so daß (die Psalmweisen ungerechnet) im Ganzen 387 Strophengattungen in dem Buche ihre Melodieen finden. Was die Taktarten betrifft, so kommen dreitheilige und triplirte häufig vor, und so oft auch ältere Weisen in ihren ursprünglichen Taktarten mitgetheilt werden, eben so oft sind auch deren aus dem dreitheiligen in den geraden gebracht. Von rhythmischem Wechsel ist durchweg die Rede nicht mehr. Alle Melodieen werden mit bezifferten Bässen gegeben, viele aus älterer Zeit in versetztem Tonumfange. Namentlich ist dieses bei denen mixolydischer Tonart geschehen, und diese hat vorzüglich das Schicksal des Verwischens ihrer Eigenthümlichkeit getroffen, melodisch wie harmonisch. Die phrygischen Weisen erscheinen melodisch meist unverändert, doch fehlt manche bedeutende, unter andern die des lutherischen Psalmliedes „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ ꝛc. Ihre Tonschlüsse zeigen häufig die oft bezeichnete unregelmäßige Behandlung; so die der Lieder: „Christum wir sollen loben schon ꝛc., Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc., O Herre Gott, begnade mich ꝛc., Mitten wir im Leben sind ꝛc.“ Die phrygische Singweise des Passionsliedes: „Christus der uns seelig macht“ ist mit einer aus der weichen Tonart von G vertauscht; die Haßlersche Melodie des Liedes: „O Herr mich armen Sünder“ ꝛc. als eine ionische behandelt. Seinem Titel nach ist dieses Melodieenbuch als ein örtlich gültiges bezeichnet, sein Inhalt zeigt jedoch, daß es als ein der gesammten deutsch-evangelischen Kirche angehöriges betrachtet und danach eingerichtet sei, dadurch aber sich von seinen früheren Ausgaben unterscheide.

Wir kehren nach dieser Unterbrechung zurück zu dem Vierlingschen Choralbuche, das sie veranlaßte, und zu dessen näherer Betrachtung. Es führt den Titel: „Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem öffentlichen und Privat-Gottesdienst, nebst einer Vorrede und kurzem Vorbericht mit einem Haupt- und Melodieen-Register herausgegeben von **Johann Gottfried Vierling**, Organist zu Schmalkalden. (Auf Kosten des Verfassers. Gedruckt zu Cassel in der Waisenhaus-Buchdruckerey, unter der Aufsicht des Ober-Commissarii Burmeiers, 1789).“ Sein nur mäßiger Umfang giebt zu erkennen, daß es örtlichen Bedürfnissen entgegenkommen, und nicht wie das zuletzt besprochene Melodieenbuch, ein allgemeines seyn solle. Ob es mit einem zur Zeit seines Erscheinens eingeführten verbesserten Hessischen Gesangbuche in Verbindung stehe, darüber habe ich keine Nachricht gefunden; es scheint auch nach dem Inhalte seiner Vorberichte, daß es nur im Allgemeinen zu Verbesserung des Kirchengesanges habe mitwirken sollen.

Eröffnet wird es durch eine zu Schmalkalden am 15ten August 1788 geschriebene Vorrede J. G. Holzapfels, Inspectors und Oberpfarrers der Herrschaft Schmalkalden. Sie stellt sich eine doppelte Aufgabe: Vorschläge für die Verbesserung des Kirchengesanges im Allgemeinen, und insbesondere über die zweckmäßigste Art der Einführung einer neuen oder einer alten, aber weniger bekannten Melodie bei einer Kirchengemeine. Mit diesen letzten beginnend, empfiehlt sie: zuerst die Singschüler in dem Gesange der einzuführenden Weise durch den Vorsänger gründlich einzuüben, und wenn sie derselben völlig mächtig geworden seien, dieselbe von ihnen bei dem Gottesdienste an schicklicher Stelle vierstimmig, als eine Art Kirchenmusik, der die Gemeine nur zuhöre, ausführen zu lassen. Habe

man endlich die Überzeugung gewonnen, daß die Melodie auf diesem Wege der Gemeine hinlänglich bekannt geworden, so sei dieselbe bei dem Hauptliede anzuwenden und dann erst einem Jeden das Mitsingen freizugeben, wo dann kein fehlerhafter Gesang und keine Störung der Andacht durch denselben mehr zu befürchten seyn werde. Von dem Besondern auf das Allgemeine übergehend, beschäftigt sie sich dann mit den Erforderniſſen eines schönen Kirchengesanges überhaupt, deren sie drei aufstellt: gute, zu dem Inhalte der Lieder passende Melodieen; einen geschickten Vorsänger, eine folgsame Gemeine; einen guten Organisten. Unter den guten neuen Melodieen wird beispielsweise die von Doles zu Gellerts Liede: „Gedanke der uns Leben giebt" gesungene genannt, und dabei das Bedauern ausgesprochen, daß in den meisten neueren Gesangbüchern dieses Lied verkürzt und verdorben sei, wodurch seiner Singweise der Eingang in die Kirche versperrt werde. Als Muster guter Vorsänger lobt der Vorredner dann die Cantoren Justi in Marburg und Günther in Brederode; durch ihre trefflichen Gaben hätten sie die Folgsamkeit ihrer Gemeinen gewonnen, denn nur auf diesem Wege sei dieselbe zu erreichen, erzwingen lasse sie sich nicht. Männer solcher Art bedürfe es, um die Hauptgebrechen bei dem Gemeinegesange abzustellen, das Brüllen und das Dehnen. Die Pflichten des Organisten werden nicht näher besprochen, sondern deshalb auf den Vorbericht des Herausgebers verwiesen, und nur aufmerksam gemacht auf die dem Inhalte der zu singenden Lieder gemäße Anwendung der einzelnen klingenden Stimmen der Orgel, durch deren große Wirkung der Eindruck des Gesanges ungemein erhöht werden könne; eine Bemerkung, wozu eine Predigt des Ober-Consistorial-Raths J. Esaias Silberschlag zu Berlin bei Einweihung einer neuen Orgel Gelegenheit giebt. Zum Schlusse knüpft sich daran noch eine zweite Erinnerung. Es sei herkömmlich, den letzten Vers des Liedes mit dem vollen Werke zu begleiten; werde man aber nicht besser thun, auch da nach dem Inhalte des zu Singenden sich zu richten, und jene Art der Begleitung nicht zu allgemeiner Gewohnheit zu machen?

Der Vorbericht Vierlings, geschrieben zu Schmalkalden am ersten November 1788, schließt sich an den seines geistlichen Vorgesetzten. Er beginnt mit der Bemerkung, daß Zweierlei vornehmlich der segensreichen Wirkung des allgemeinen Kirchengesanges entgegen sei, schlechtes, lärmendes Orgelspiel und Wahl unzweckmäßiger Melodieen. Dieser letzten habe er durch Verfertigen neuer Melodieen zu begegnen gesucht, doch nur da, wo eine vorhandene alte ihm nicht zweckmäßig erschienen sei, weil er im entgegengesetzten Falle immer vorgezogen habe, eine solche zu wählen. Freilich gebe es wenig Melodieen, die dem ganzen Inhalte ihrer Lieder entsprächen, doch könne der Organist durch passende Harmonie, durch angemessene Zwischenspiele, einigermaaßen nachhelfen. Mißklänge (Dissonanzen) seien mehr in den mittleren Stimmen zu diesem Ende anzubringen als in den Bässen. Denn gewöhnlich lehne sich die Gemeine mit ihrem Gesange an die Ober- und die Grundstimme, und dieser werde am wenigsten gestört, wenn man ihr solches Anlehnen erleichtere. Auch trage lauter und leiser Gesang, nach dem Inhalte der einzelnen Strophen wechselnd, nicht wenig dazu bei, daß der richtige Ausdruck da erhalten werde, wo ihn die Melodie nicht für alle bereits gebe. Von noch größerer Wirkung aber, weil der Zweck dadurch vollkommen erreicht werde, sei der Wechsel zwischen Melodieen gleichen Maaßes aber verschiedenen Gepräges für die einzelnen Strophen eines Liedes nach Maaßgabe ihres Inhaltes, wo es nur auf ein schickliches Hinüberleiten aus einer Singweise in die andere ankomme, wofür der Organist durch seine Begleitung zu sorgen habe. Bei einzelnen Gelegenheiten außerhalb des

allgemeinen Gottesdienstes habe man einen solchen Wechsel mit bestem Erfolge versucht, in der Kirche möge es zwar seine Schwierigkeiten haben, die jedoch nicht unüberwindlich seyn dürften. Nachdem das Gesagte durch einige Beispiele erläutert worden, geht der Verfasser nun über auf die Einrichtung seines Choralbuches. Er habe, sagt er, jede darin enthaltene Melodie mit allen Stimmen ausgesetzt, obgleich es anfänglich nur sein Wille gewesen sei, sie mit bezifferten Bässen zu geben. Chromatische, ungewöhnliche Harmonieen habe er bei seinen Tonsätzen vermieden, es würden nur Irrungen dadurch veranlaßt. Allein bei zahlreichen Strophen eines Liedes seien veränderte Harmonieen allerdings zu empfehlen, nur müßten Verkleinerungen — Coloraturen, Diminutionen, wie man sich früher ausdrückte — als störend vermieden werden. Das künstliche Orgelspiel gehöre für Vor- und Nachspiele. Bei der Begleitung der Gemeine sei auf eine schickliche Tonhöhe Bedacht zu nehmen, die allen Gliedern der Gemeine bequem sei. Wolle man neue oder unbekannte Melodieen einführen, so habe man es auf dem Wege zu bewirken, den der um den Kirchengesang hochverdiente Vorredner bereits empfohlen habe. Mit Erläuterung einiger Beispiele (Nr. 155, 156, 157, 158 des Choralbuches), an denen gelehrt wird, wie ein Organist zwischen der gleichbleibenden Ober- und Grundstimme dennoch Mannichfaltigkeit der Mittelstimmen erlangen könne, und einigen sich daran knüpfenden Anweisungen für denselben, schließt der Herausgeber seinen Vorbericht.

Sein Choralbuch enthält 154 vierstimmige Tonsätze über Kirchenmelodieen; die folgenden Nummern (155—162) dienen nur zu Erläuterung der in der Vorrede gegebenen Anweisungen. Diese Sätze sind nach dem Strophenbaue der Lieder geordnet, so daß also alle, einem gleichen angehörende Melodieen neben einander stehen. Diese werden, mit wenigen Ausnahmen, ohne alle Dehnungen, in Tönen gleicher Zeitdauer gegeben; nur eine einzige dreitheiligen Maaßes findet sich unter ihnen, die des Liedes: „O heiliger Geist, o heiliger Gott" rc. (O Jesulein süß, o Jesulein mild) Nr. 138. Von Singweisen zu Gellerts Liedern finden sich vier: „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte" (44); „Auf, schicke dich recht feierlich" (86); „Was sorgst du ängstlich für dein Leben" (114); „O Trostwort (Gedanke) das (der) uns Leben giebt" (136). Die drei ersten werden dem Herausgeber angehören, sie stimmen weder den Melodieen Bachs, Doles', Hillers noch Quanzens überein, auch haben diese für das an der zweiten Stelle genannte Lied überhaupt keine neue Melodie gesungen, da seine Strophe denen der bekannten kirchlichen Weisen „Wir Christenleut" und „O Jesu Christ, dein Kripplein ist" rc. angehört. Die vierte aber ist die von Doles für Gellerts Weihnachtlied erfundene, nur von allem Schmuck entkleidet, mit dem ihr Urheber seine Melodieen aufzuputzen liebte; wahrscheinlich hat sie Vierling auf die Empfehlung seines geistlichen Vorgesetzten, der eine besondere Vorliebe für dieselbe hegte, die er auch in seiner Vorrede ausspricht, seinem Buche einverleibt. Welche der Melodieen desselben (außer den genannten drei) ihm noch angehören, hat er durch keine besondere Beziehung angedeutet. Wenn wir indeß erwägen, daß, nach der Versicherung seines Vorberichts, ihm vornehmlich am Herzen lag, die Wahl unpassender Melodieen zu verhindern, und eine solche am leichtesten da stattfinden konnte, wo für einzelne Strophen allbekannte und gebräuchliche Weisen vorhanden waren, die jedoch für neue Lieder gleichen Maaßes aber abweichenden Inhalts unpassend erscheinen mußten, so dürfen wir mit überwiegender Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Singweisen seines Choralbuches, bei denen jene Voraussetzung stattfindet und die wir weder in älteren noch gleichzeitigen Melodieenbüchern antreffen, von ihm herrühren werden. Von den 26 Melodieen — oder 29, wenn wir

die drei für Gellerts Lieder gesungenen hinzurechnen — die wir bei einer Prüfung solcher Art unter den übrigen aussondern können, hat jedoch keine, soviel ich zu erforschen vermochte, eine weitere Verbreitung gefunden*).

Alle von uns bisher betrachteten Choralbücher, zumal die gegen die Mitte des Jahrhunderts und später an das Licht getretenen, beruhen auf der Voraussetzung eines Verfalls, eines Verarmens des evangelischen Kirchengesanges, dem zu begegnen man verpflichtet sei, reinigend, umschaffend, neu bildend; oder auf der Überzeugung, man müsse auch auf diesem Gebiete den Fortschritten der Zeit nacheilen, die in der Tonkunst so überaus bedeutende seien. Gegen das Ende des Jahrhunderts hatte wegen der Lieder eine gleiche Überzeugung sich Bahn gebrochen; sie beruhte, theils auf den bei Gelegenheit des neuen Berliner und Hamburger Gesangbuches schon besprochenen Gründen, theils darauf, daß man in Ausbildung der Sprache, und der damit zusammenhängenden der Dichtkunst außerordentlich fortgeschritten zu seyn sich schmeichelte, dem Gebildeten also Unebenheiten im Versbaue und angeblich veraltete Ausdrücke lästig fielen; endlich auch auf bedeutender Veränderung der Ansichten von den heiligen Dingen selbst, auf deren Veranlassung wir hier nicht eingehen dürfen. Verbesserungen der Gesang- wie der Melodieenbücher gingen also damals Hand in Hand, und was diese letzten betrifft, so hat sich eine dergleichen reformatorische Richtung niemals vielleicht so deutlich ausgesprochen, als in demjenigen solcher Bücher, von dem uns nun hier, zu Ende dieses unseres Abschnittes, zu berichten bleibt.

Es rührt von einem Manne her, der als Glied des Gellertschen Sängerkreises, und in seinen eifrigen, wohlgemeinten Bemühungen um die Verbesserung des kirchlichen Kunstgesanges uns schon näher getreten ist, und zu dem wir nun zurückkehren, wegen seiner erheblichen Bestrebungen auch für den allgemeinen Kirchengesang, zu denen er wegen seines damals bekleideten Amtes sich verpflichtet hielt: von **Johann Adam Hiller**.

Sein Choralbuch erschien im Jahre 1793, unter dem Titel: „Allgemeines Choral-Melodieenbuch für Kirchen- und Schulen, auch zum Privatgebrauche, in vier Stimmen gesetzt, zur Bequemlichkeit der Orgel- und Clavierspieler auf zwo Linien zusammengezogen, mit Bezifferung des Generalbasses, von Johann Adam Hiller. (Leipzig, im Verlage des Autors, und in Commission der Intelligenz-Comtoire zu Dresden und Leipzig).“ Es ist den Präsidenten, Räthen und Assessoren des Churfürstlich Sächsischen Kirchenraths und Ober-Consistorii zugeeignet. Seine Vorrede, ohne Tages- noch Jahresangabe, beginnt mit der Bemerkung: die seit einiger Zeit begonnene Verbesserung der Gesangbücher müsse mit Prüfung und Sichtung der Melodieen Hand in Hand gehen; das Wesentliche darin müsse von dem Zufälligen, das Nothwendige von dem Willkührlichen, das Wahre von dem Falschen unterschieden

---

*) Ich gebe hier die Nummern dieser Melodieen in Vierlings Choralbuche, unter Bezeichnung des bekannten Strophenbaues, dem sie angehören. Wo ein solcher nicht angegeben ist, erscheint V's Urheberschaft allerdings zweifelhafter, und beruht nur auf dem nicht nachzuweisenden frühern Vorhandenseyn einer solchen Melodie.

4. (O Gott du frommer Gott ꝛc.) 15, 17. (Herzliebster Jesu). 32, 34, 35, 36. (Alle 4 des Maaßes: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.). 39. (Machs mit mir Gott nach deiner Güt'). 43. (Werde munter mein Gemüthe ꝛc.) 47. (An Wasserflüssen ꝛc.) 53, 56. (O Haupt voll Blut ꝛc.) 58. (In dich hab' ich gehoffet Herr ꝛc.) 60. (Nun ruhen alle Wälder ꝛc.) 70. (Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst ꝛc.) 75. (Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc.) 79. (Alle Menschen müssen sterben ꝛc.) 118. (Mache dich mein Geist bereit ꝛc.) 127. 128. (Christus der ist mein Leben ꝛc.) 130. (Allein Gott in der Höh ꝛc.) 131. (wie 4). 132. 141. 143. 154.

werden. Mit dieser Prüfung habe der Verfasser geraume Zeit sich beschäftigt. Seit 4 Jahren stehe er dem zahlreichen und sehr guten Singchore der Thomasschule vor, und sei dadurch angeregt worden, eine und die andere Melodie für dasselbe zu schreiben, wo ihm ältere nicht genügt hätten. Auf diesem Wege, durch Sammeln, Sichten und eigenes Schaffen, sei dieses Choralbuch entstanden, unter Festhalten des Grundsatzes: der Choral sei „der natürlichste, einfachste, von allen melodischen Verzierungen, so wie von allen harmonischen Ausschweifungen gleich weit entfernte Gesang.“ Unnütze Wiederholungen einzelner Worte oder ganzer Zeilen seien ihm stets anstößig gewesen, so wie unschickliche, in unseren rhythmischen Choral gar nicht gehörige, melismatische Dehnungen unbedeutender Sylben.

Jene habe er in mehren Chorälen weggeschafft: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich rc. (Nr. 6); Christ der du bist der helle Tag (Nr. 12); Lobet den Herren (Nr. 68); Wir Christenleut rc. (Nr. 77); Wer Gott vertraut rc. (Nr. 175); Allein zu dir, Herr Jesu Christ rc. (Nr. 212); Wir gläuben all' an einen Gott rc. (Nr. 236)“. Unschickliche Dehnungen habe er beseitigt in den Weisen: „Gelobet seist du, Jesu Christ (Nr. 22); Wenn meine Sünd' mich kränken (Nr. 130); Ich dank' dir, lieber Herre rc. (Nr. 165); In dulci jubilo (Nr. 145).“ Melodische Verbesserungen endlich verdankten ihm die Melodieen: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott (Nr. 99); Mein Jesu, dem die Seraphinen rc. (Nr. 182)“ und mehre andere in minder beträchtlicher Weise. Für das Lied: „In allen meinen Thaten“ (Nr. 85) habe er dessen ursprüngliche Melodie hergestellt.

Abweichungen bei einzelnen Singweisen anzumerken, wie Kühnau gethan habe, sei eine unnütze Mühe; dergleichen seien nur Ausartungen, und es gehöre zur Pflicht der Cantoren und Organisten, die ursprüngliche Lauterkeit des Gesanges zu bewahren. Ein Mißbrauch sei ferner die Mehrheit von Melodieen für ein und dasselbe Lied, denn der guten Sache der Einförmigkeit im Choralgesange werde dadurch viel geschadet. Es sei um Vieles besser, den lästigen Überfluß an Melodieen zu vermindern wo er vorhanden sei, und lieber zwei, drei Lieder nach einerlei Melodie zu singen. Er habe es sich zur Regel gemacht, unter mehren Melodieen allezeit die beste auszulesen; wo die aufgezeichneten ihm nicht genügt hätten, habe er gute, örtlich gebräuchliche, an deren Stelle gewählt, wie unter andern für das Lied: „Warum sollt' ich mich denn grämen“ eine zu Dresden von ihm in seiner Jugend mit vielem Vergnügen gesungene*). Außerdem sei sein Choralbuch um 27 neue Melodieen bereichert: durch seine, schon ein Jahr zuvor (1792) gedruckten Weisen zu Gellerts Liedern, die nicht auf bekannte Kirchenmelodieen gesungen werden könnten, und Nr. 29, 43, 121, 183, 184, 190, 218, 239**); die des Klopstockschen Liedes: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du“ (Nr. 71) sei von Philipp Emanuel Bach.

Wir übergehen die nun folgenden Anweisungen für ungeübte Organisten und Liebhaber, und wenden uns zu Demjenigen, was der Herausgeber über seine Behandlung der Harmonie berichtet. Die sehr einfache Manier der Alten (sagt er) habe ihn immer gefreut, wonach sie ganze Choräle nur mit Dreiklängen, Sextenaccorden, und wenn es hoch gekommen, einem Quart-Quintenaccorde ge-

---

*) Diese hat auch Becker in sein Choralbuch aufgenommen (115), ihr jedoch statt des Schlusses in weicher Tonart bei Hiller, einen in harter gegeben.

**) Dieser aller ist bereits in dem vorangehenden Abschnitte Erwähnung geschehen.

schrieben hätten. Allein bei aller Einfachheit verrathe sie doch Armuth, gebe dem Satze eine gewisse Steifheit, oder gar Plumpheit, woran man heutiges Tages kein Vergnügen finden könne. Von der Bereicherung der Harmonie durch die zu rechter Zeit angebrachten, das Gefühl erweckenden, alles um und neben sich auffrischenden Dissonanzen müsse man Gebrauch machen, doch mit Sparsamkeit und Vorsicht, wie die Bestimmung des Chorals sie erfordere. Unter den hier folgenden Auseinandersetzungen, welche Fortschreitungen als fehlerhafte zu betrachten seien, heben wir die folgende heraus: der Quartsextenaccord, den einige nur der galanten Schreibart zugestehen wollten, thue im Chorale sehr gute Dienste, ohne ihn zur Galanterie zu machen, weil er als Vorhalt des Dreiklanges den Gesang fließender und angenehmer mache, als selbständiger Accord aber so freundschaftlich gegen seine Nachbarn sich betrage, daß sie alle ihn gern hätten. Über die alten Tonarten verheißt er in einem Nachtrage seine Meinung mitzutheilen. Was die wenigen Melodieen im Dreizweitel-Takte betreffe*), so müsse man sich hüten, die dreitheilige Bewegung allzu fühlbar werden zu lassen. Man habe nur eben die langsame Bewegung zu nehmen, wie bei allen andern Choralmelodieen, und keine Note durch einen Punkt zu verlängern, wie man in den Melodieen Nr. 72 und 150 sehe, so werde das Tanzmäßige wohl schwerlich mehr bemerkt werden, woran ohnedem die Poesie mehr Schuld habe, als die Melodie. Die Anordnung der Weisen sei nach den Gattungen ihrer Strophen geschehen, um besser übersehen zu können, wie viele Lieder auf eine und dieselbe Melodie gesungen werden könnten; das angehängte Verzeichniß beziehe sich nur auf die in dem Buche mitgetheilten. Mit allgemeinen Bemerkungen mehr persönlicher Art, die nicht hieher gehören, schließt das Vorwort, dem ein Verzeichniß der Pränumeranten folgt, und dem sodann 245 vierstimmige Choralsätze auf zwei Systemen sich anreihen. Erst am Schlusse derselben, durch den Vermerk: „Leipzig, aus der Breitkopfischen Notendruckerei, 1793" erfahren wir das Jahr der Herausgabe. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniß der Melodieen, auf die ihnen in dem Buche beigefügte Nummer hinweisend, beschließt dasselbe.

Diesem Buche folgte — wann? ist wegen Mangels der Jahresangabe nicht zu bestimmen — ein Nachtrag, ebenfalls in des Herausgebers Selbstverlage. Er enthält acht Abtheilungen, deren erste: „Anmerkung über das Choralbuch überhaupt" nur eine etwas weitere Ausführung des schon in der Vorrede desselben aufgestellten Satzes enthält, daß eine Verweisung mehrer Lieder auf dieselbe Melodie zu empfehlen sei, sobald nicht allein Übereinstimmung in ihrem Strophenbaue, sondern auch ihrem Charakter vorhanden sei. Die „nöthigen Erinnerungen für den Sänger," welche die zweite Abtheilung giebt, sind dahin zusammenzufassen: man singe laut, aber nicht schreiend; man befleißige sich guter, richtiger Aussprache (zumal Vocalisation); man singe einstimmig, und enthalte sich des unnützen Verkräuselns. Eben so läßt sich in kurzem Auszuge der Inhalt der „nützlichen Anmerkungen für den Organisten" wiedergeben, die in der dritten Abtheilung geboten werden. Man spiele rein vierstimmig,

*) Es sind folgende:

Nr. 23. Heut triumphiret Gottes Sohn rc.
" 72. Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren rc.
" 150. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen rc.
" 243. Puer natus in Bethlehem.
" 246. Spiritus sancti gratia.

Zu ihnen können wir noch die in 2 Taktarten sich bewegende Melodie rechnen: „Eins ist noth" rc. (Nr. 205). Alle übrigen Melodieen, wenn sie auch ursprünglich dreitheiligen Taktes waren, sind auf den geraden zurückgebracht.

lasse bei Begleitung des Gemeinegesanges das „Diminuiren und Variiren," enthalte sich des claviermäßigen Spieles, habe bei den Zwischenspielen stets den Zweck vor Augen, die Gemeine zu der folgenden Harmonie leicht hinüberzuleiten. Man bilde sich nach guten Mustern im Vorspiele; das Trefflichste finde man in denen des Homilius. Ein dringendes Bedürfniß für Ausbildung und Belehrung der Organisten sei die Anlegung einer zweckmäßigen Bibliothek für sie bei den Kirchen; eine solche werde mehr wahren Nutzen bringen, als andere, unnütze, nur leeren Prunk bezweckende Stiftungen.

Länger haben wir nun bei der wichtigsten dieser Abtheilungen, der vierten, zu verweilen: „Über die alten Tonarten und ihren heutigen Gebrauch." Ihr liegt durchweg die damals gangbare Ansicht zu Grunde, daß das Wesen der Kirchentöne ausschließend auf der Lage des Halbtons in ihren Leitern beruhe, und daß die Enthaltung vom Gebrauche aller Versetzungszeichen ein nothwendiges Erforderniß für ihre richtige Behandlung sei. Aus solchen Voraussetzungen, eben den auch bei Mattheson vorwaltenden, entwickelt sich ganz folgerecht bei Hiller eine Geringschätzung des Alten, im Vergleiche gegen das so viel höher zu haltende Neue. Von diesem Gesichtspunkte aus durfte er sagen: „durch den seltsamen Eigensinn der Alten, keinen erhöhten oder erniedrigten Ton in ihre Leitern, und die nach denselben eingerichteten Melodieen aufzunehmen, brachten sie sich wirklich um die siebente Tonart, von H aus; denn da die Quinte F nichts taugte, und sie kein Fis daraus machen mochten, so ging die ganze Tonart für sie verloren. Eben so war es mit der lydischen Tonart, von der sie nicht eher Gebrauch machen konnten, bis sie die Quarte h zum b erniedrigten" ꝛc. In gleicher Art wird ihm die Ungewißheit, die bei Bestimmung der Tonart gewisser Melodieen herrsche, eine Waffe gegen die gesammte Lehre von den Kirchentönen, und die darauf gegründete Kunstübung. Kirnberger und Kühnau nähmen die Weise des Liedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" für eine äolische; Waltern sei sie eine phrygische. Ähnliche Zweifel walteten ob bei anderen Melodieen: sie dienten zum Beweise, daß die Alten bisweilen selbst nicht wußten, wie sie mit ihren Tonarten daran waren, und daß die Neueren es noch viel weniger wissen. — „Weg also damit! (ruft er nun aus). Was wir Gutes in der Art haben, wollen wir behalten und benutzen, so wie es von uns behalten oder benutzt werden kann. Jetzt aber sich noch jene Fesseln anlegen, und Melodieen in der mixolydischen Tonart schreiben wollen (vor welcher ich nicht den geringsten Respect habe, wenn ich sie nicht als C oder G dur behandelt sehe) das wäre Thorheit." Niemand wehre uns (fährt er fort) gewisse Eigenheiten der alten Tonarten in unsere heutigen herüber zu nehmen, besonders ihre Schlüsse, die etwas Auffallendes hätten, und der Abwechslung, oder einer gewissen Energie wegen davon Gebrauch zu machen; er selber habe es mit dem phrygischen Schlusse bei den Melodieen Nr. 33, 121, 164, 181 gethan. Eigenthümliche Schlüsse solcher Art fänden jedoch nur in der phrygischen und mixolydischen Tonart statt, welche dieselben „aus der Quarte als Unterdominante herholten;" Schlüsse, die doch nur halbe seien, wie sie auch von uns in der harten und weichen Tonart bisweilen zur Verlängerung angehängt würden. Alle übrigen jener alten Tonarten machten den Schluß, unseren heutigen gemäß, aus der Quinte in den Hauptton. — Fassen wir alle diese Aussprüche zusammen, so erkennen wir darin folgende, ihnen zu Grunde liegende Ansicht. Ein seltsamer, grillenhafter Eigensinn veranlaßte die älteren Tonmeister, ihre Kunstübung gewissen willkührlichen Einschränkungen zu unterwerfen. Diese konnten nur Unreife ihrer Hervorbringungen zur Folge haben, und es wäre Thorheit, ihnen darin nachzugehen, das Unvollkommene zu wählen, statt des Vollkommneren, dessen wir, die wir jener lästi-

gen Fesseln uns entledigt haben, eben dadurch Meister geworden sind. Allein einzelnes Eigenthümliche ist dennoch in jener Beschränkung, ja, durch dieselbe den Alten hervorgegangen; und ohne zu ihr zurückzukehren, können wir dieses, wie wir auch schon gethan, als Gewinn für uns in Anspruch nehmen. Dieses ist das Bleibende, Alles andere hat sich überlebt, wir haben keine Ehrfurcht davor nöthig, sondern sind berechtigt, es wegzuwerfen. Diese Ansicht, vollkommen gerechtfertigt, sobald die Voraussetzung jener angeblich willkührlichen, grillenhaften Einschränkungen richtig ist, fällt dahin mit dieser ihrer Grundlage; und daß diese unhaltbar sei, die ältere Kunstübung vielmehr auf einer innerlich zusammenhängenden Anschauung des Tonreiches beruhe, haben wir in dem ersten Theile des gegenwärtigen Werkes uns deutlich zu machen gesucht. Einer weiteren Widerlegung bedürfen also Hillers Angriffe nicht, ja, von seinem Gesichtspunkte aus müssen wir den wackern Mann hochhalten, daß er wahrhaft genug war, sich öffentlich loszusagen von Etwas, das, wie man es damals faßte, keine Bedeutung für ihn haben konnte, trotz seines anscheinend ehrwürdigen Ansehens.

In diesem Sinne legt er nun auch am Schlusse seiner Abhandlung Rechenschaft ab über das Verfahren, zu dem er sich berechtigt gehalten habe. „Wie ich mich nun (sagt er) mit den Melodieen aus den alten Kirchentönen benommen habe, liegt in meinem Buche zu Tage. Ich habe die Spuren des Alterthums gelassen, wo sie Ehrfurcht verdienten, und sie weggewischt, wo sie von keiner Bedeutung waren. So habe ich die Melodie: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" der mixolydischen Tonart entzogen und unserem G dur zugewandt. Ob ich wohl daran gethan habe, kann man durch Vergleichung entscheiden, wenn man die der alten Art gemäße Behandlung bei Kühnau (S. 210) und bei Doles (Nr. 101), der sie als C genommen, aber den mixolydischen Schluß beibehalten hat, mit meiner Behandlungsart vergleicht." Prüfen wir sonach das von ihm Geschehene näher, so finden wir: die Melodieen dorischer Tonart hat er durchweg als E oder D moll aufgezeichnet und behandelt, mit alleiniger Ausnahme der Singweise des Catechismusliedes: „Christ unser Herr zum Jordan kam." Unter den phrygischen ist die Eigenthümlichkeit der Tonart nur bei zweien gänzlich verlöscht: bei der Weise des Weihnachtsliedes: „Christum wir sollen loben schon" (19), die zu E moll umgeschaffen, und der des Auferstehungsgesanges „Heut triumphiret Gottes Sohn" (23) die zu A dur geworden ist. Den oft beschriebenen, unregelmäßigen phrygischen Schluß hat die Melodie des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sich darein" (141). Alle übrigen schließen regelmäßig, doch ist nur einigen ihr ursprünglicher Tonumfang in E geblieben, den Weisen der Lieder: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" (139), Erbarm dich mein o Herre Gott rc. (179), Mitten wir im Leben sind rc. (232), Kyrie Gott Vater" (234). Dagegen erscheint die alte Weise des Passionsliedes: „Christus der uns seelig macht" (191) in D, mit Vorzeichnung von b und es, und die jenes andern: „Da Jesus an dem Kreuze stund" rc. (58) in G, unter Anwendung der kleinen Secunde. Die Regelmäßigkeit der Behandlung haben wir mit Fleiß hier nur dem letzten Tonschlusse beigemessen, weil Hiller überall nur in diesem ein Eigenthümliches gefunden hat bei den Kirchentönen. Im Laufe der einzelnen Gesänge selbst hat er nichts gethan, das besondere Gepräge ihrer Tonart hervortreten zu lassen, wie es auch nicht erwartet werden konnte, weil es für ihn nicht vorhanden war. Was endlich die Weise des Passionsliedes: „O Haupt voll Blut und Wunden" (164) betrifft, so hat diese den Umfang von G mit kleiner Secunde, ist aber durchweg als Es dur, also eine Weise harter Tonart behandelt. Die mixolydischen Melodieen der Lieder: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist" (14) und „Gelobet

seist du, Jesu Christ" (22) sind der Tonart G dur angeeignet; bei der letzten ist der halbe Tonschluß das Einzige, das in Hillers Sinne an jenen alten Kirchenton erinnern kann. Die Weise des Abendmahlsliedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet" (28) ist ihrem ursprünglichen Tonumfange entzogen, und in B gesetzt; sofern ihr aber doch die kleine Septime as vorgezeichnet worden, ist ihr ein Merkmal ihrer Tonart mindestens verblieben. Von den Melodieen ionischer und aeolischer Tonart ist nicht weiter zu reden, man wird ohnehin erwarten, sie nur als harter und weicher Tonart angehörige behandelt zu finden.

Mit wenigen Worten ist nur noch des Inhalts der übrigen vier Abtheilungen in Hillers Nachtrage zu seinem Choralbuche zu gedenken. In der 5ten, einem Verzeichnisse der besten und brauchbarsten Compositionen für die Orgel, werden meist leichte Sachen für angehende Organisten empfohlen. Die 6te ergeht sich „über die Zwischenspiele," und giebt Anweisungen zu denselben, als leitende Grundsätze aufstellend: daß sie nur bescheidene ruhige Übergänge forderten, und dem taktmäßigen Gesange des Chorals sich anschließen müßten, also die Grenze nicht überschreiten dürften, welche dieser ihnen stelle. Die 7te giebt Bemerkungen „über die Präludien oder Vorspiele." Hiller unterscheidet 4 Gattungen derselben: Freie Fantasie, Fuge, Trio und variirte Choräle. Die erste erscheint ihm am zweckmäßigsten für den Beginn und Ausgang des Gottesdienstes, wie für prächtige Lob- und Danklieder; die zweite für Lieder erhabenen, nachdenklichen Inhalts. Die dritte, die als Vorspiel in der Kirche ihm vorzüglichen Werth zu haben scheint, hält er für die passendste bei Liedern gelassenen, moralischen, sanft belehrenden Inhalts; er empfiehlt die von Zelenka oder Neruda, und alle Duetten der Opern von Hasse und Graun als Muster, wo wir denn seine Vorliebe für beide Meister, zumal den ersten, wiedererkennen, dem er am liebsten die Thore der Kirche geöffnet sehen möchte, auch mit seinen Schöpfungen auf fremdem Gebiete, sofern sie nur jener gehörig anbequemt würden. Die vierte Gattung, bemerkt er, sei passend, ja nothwendig, für alle Lieder, die neue, oder nicht genugsam bekannte Melodieen hätten, ja, sie könne endlich für allgemein anwendbar gelten. Für jede der besprochenen 4 Gattungen gäben Vierlings Orgelstücke schätzbare Muster: für die freie Fantasie wird als solches zuletzt noch ein Orgelvorspiel von Frescobaldi mitgetheilt. Die achte und letzte Abtheilung bietet elf „nachgebrachte Melodieen;" zwei, die Hiller als ihm zugeschickte mittheilt, für die Lieder: „Meinen Jesum laß ich nicht" (Nr. 4) und: „Wie wohl ist mir o Freund der Seelen" (5), die andern als „neu gegebene" und wahrscheinlich von ihm selber herrührende. Sieben derselben, die Mehrzahl (Nr. 1. 3. 6. 7. 8. 9. 10*), sind zu Liedern des Dr. Münter gesungen, deren erste Strophen ein angehängter „Nachtrag zum Nachtrage" mittheilt, der auch noch von dem unbekanntern Liede: „Steil und dornicht ist der Pfad" (121 des Choralbuches) die erste und die letzte Strophe giebt.

Im Jahre 1797 endlich erschien zu Leipzig bei A. L. Reinike und J. C. Hinrichs noch ein „Anhang zum allgemeinen Choral-Melodieenbuche, enthaltend X deutsche Hymnen zu den Festtagen,

*) In Beckers neuestem Leipziger Choralbuche ist keine dieser Melodieen aufgenommen, alle dagegen werden in Schichts Choralbuche angetroffen, namentlich: Nr. 1 (343). 2 (344). 3 (345). 4 (346). 5 (233; in A dur, mit der Bemerkung: wird in Berlin gesungen [zu dem Liede: „Wie wohl ist mir o Freund der Seelen" rc. Kühnau I, 164; Ausgabe von 1817, 323]). 6 (347). 7 (348). 8 (349). 9 (350). 10 (351). 11 (352). Schicht hat jedoch Hillers Harmonie nicht beibehalten, sondern daran geändert, hin und wieder auch die Tonarten mit andern vertauscht.

und XIV neue Choralmelodieen in Bezug auf die neuen Gesangbücher, für Freunde des Choralgesanges, von J. A. Hiller." Der erste der genannten 10 Hymnen: „Er kömmt, er kömmt, der starke Held" &c. ist von Cramer gedichtet, die übrigen von dem Herausgeber, auf die Melodieen älterer lateinischer*). Alle sind eines gleichen Strophenbaues und Taktes, des dreitheiligen, der bei dem Vortrage jedoch eben nur gefühlt werden soll, ohne zu stark hervorgehoben zu werden. Die übrigen 14 Weisen hat Hiller zu Liedern neuer Gesangbücher erfunden, die nach keiner bekannten gesungen werden konnten. Einige dieser Melodieen sind in Schichts Choralbuche zu finden**), in Beckers neuestem ist keine derselben mehr anzutreffen.

Das Choralbuch von Knecht und Christmann, das letzte im 18ten Jahrhunderte, das hier seine Stelle hätte finden müssen, wenn wir bei dem Berichte über die Melodieenbücher jenes Zeitraums uns an die Zeitfolge ihres Erscheinens hätten binden wollen, haben wir früher schon in der Reihe der im Würtembergischen erschienenen Bücher solcher Art besprochen. Werfen wir einen flüchtigen Blick auf die nicht geringe Anzahl der von uns näher betrachteten, so könnte uns anfangs wohl die Voraussetzung entstehen, als sei der kirchliche Gemeinegesang während des verflossenen Jahrhunderts in lebhaftem Anwachsen begriffen gewesen, eine so bedeutende Anzahl nahmhafter Tonsetzer haben ihm Neues zugebracht, und fast in jedem Jahrzehend desselben. Zunächst die Halleschen Tonsetzer, von denen wir, wenn nicht in dem gegenwärtigen Abschnitte, doch zu Anbeginn beider Bücher dieses Theiles ausführlich geredet; sodann Störl, Witt, Graupner; Dretzel und König; Stötzel, Balthasar Reimann; Rein; der Sängerkreis Gellerts; Kühnau, Vierling, Hiller, Knecht und Christmann. Und doch, treten wir ihren Werken näher, so gewinnen wir die entgegengesetzte Überzeugung. Nur die Melodieen Freylinghausens und der Sänger Gellerts entstanden unter belebendem Einflusse, nur sie kann man auf dem Gebiete des Kirchengesanges lebendig gewachsene nennen, doch weder die einen noch die andern waren Erzeugnisse jener urkräftigen Begeisterung durch welche die Melodieen des 16ten und der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts geschaffen wurden, sie krankten an dem Einwirken fremder Gebiete. Und nun erst die übrigen! Ein großer Theil entstand aus achtbaren, pflichtmäßigen Bestrebungen fleißiger, sachkundiger Männer für die Pflege des ihnen anvertrauten kirchlichen Gebietes; andere aus persönlichem Unbehagen an einem Theile des bereits Vorhandenen und Gebräuch-

---

*) 2. Puer natus in Bethlehem. 3. Veni creator spiritus (die Mel. auf G dur zurückgebracht). 4. A solis ortus cardine (auf E moll zurückgebracht). 5. Christe qui lux es et dies etc. 6. Ex legis observantia. 7. Spiritus sancti gratia. 8. Hostis Herodes impie. Auf die Melodieen von Nr. 3. 4. sind je zwei Lieder gesungen; es sind daher 10 Lieder zu 8 Melodieen gegeben.

**) Es sind folgende: Nr. 1 (353). 4 (342). 7 (354). 8 (443). 9 (636). 11 (355). Anstatt der Hillerschen Melodieen hat Schicht dagegen folgenden Liedern neue gegeben:

2. O preis't mit fröhlichem Gemüthe &c.
3. Gedanke, der uns Leben giebt &c.
(an die Stelle einer neuen Weise Hillers zu dem Liede Gellerts statt seiner früheren [Ch.-B. 32] neben der C. Ph. E. Bachs.)
5. Gott, zum nützlichen Geschäfte &c.
6. Nie will ich die Brüder &c.
10. Wolken schwärzen schnell den Tag &c.
12. Ach wie seufzt das ganze Land &c.

Ganz fehlen bei Schicht die beiden letzten Lieder zu denen Hiller Melodieen sang:

13. Wie traurig, Vater, steh &c.
14. Wiedersehn sei uns gesegnet &c.

lichen, es sollte theils Regelrechteres, theils Ausdrucksvolleres an dessen Stelle gesetzt, die Gemeine sollte an das von den Sachkundigen für das Bessere Erachtete gewöhnt und abgelenkt werden von dem was sie hatte und liebte; wo sie schlaff und stumpf geworden war, wollte man sie dadurch erwecken. Und daß wir es uns nicht verbergen: Matthesons Geringschätzung des Chorals, „des kalten, faulen, schläfrigen“ seiner Strophe „einer Maladie der Melodie“ klingt durch das ganze Jahrhundert hin. Man will den Choral heben, ihn lebendiger machen, von jenen Bemühungen Bronners an, der ihm einen fremden, bewegtern Rhythmus aufdrängt, bis hin zu Vierling, der auf Abschattungen des Vortrags im Gemeinegesange dringt, auf die an sich wohl empfehlenswerthe, sinngemäße, dem Einzelnen sich anschließende, aber darin leicht zu weit getriebene Begleitung des Organisten, auf den Wechsel zwischen mehren Melodieen gleichen Baues innerhalb eines und desselben Liedes, um den Worten seiner Strophen sich näher anzuschmiegen; und endlich zu Knecht, der möglichst „frappante“ Abwechslung zu Erzielung des wahren Ausdruckes verlangt: ganz von dem Standpunkte des fachmäßigen Tonkünstlers, dem selbst der Gemeinegesang zu einer Musikaufführung wird. Andere, wie Hiller, sind bestrebt, den Choralgesang zu reinigen, zu läutern, das Wesentliche von dem Zufälligen, das Nothwendige von dem Willkührlichen zu trennen, das Einförmige als höchstes Ziel zu erreichen, die schädliche, dasselbe hindernde Mannichfaltigkeit zu beseitigen, Formen aber, die aus jener Gleichartigkeit heraus- [illegible] und einmal nicht zu vermeiden sind, mindestens so wenig wie nur möglich als solche empfinden [illegible]en; und während sie auf diesem Wege nicht gleichen Schrittes fortwandeln mit dem Hamburger [illegible] entkleiden sie den Choral auch noch desjenigen, was jener — als ein Unnützes freilich nach sein[illegible]rzeugung — ihm noch gelassen hatte, des „Absehens auf eine gewisse Tonart;“ wohlmeinend, v[illegible]ändig allerdings, allein auf falsche Voraussetzungen sich gründend. Sehen wir nun noch, bei allen diesen lebhaften, einander theilweise zuwiderlaufenden Bestrebungen, das aus ihnen Hervorgegangene nicht Wurzel fassen, nach kurzem Leben schnell wieder aus der Kirche verschwinden, so wird uns das gesammte Jahrhundert auf unserem Gebiete zwar wohl als ein vielbemühtes erscheinen, nicht aber ein wahrhaft fruchtbares; und erblicken wir zudem den Gemeinegesang durch einen großen Theil dieses Zeitraums von dem Übergewichte des Kunstgesanges erdrückt, ja eines solchen zuletzt, der mit Überzeugung, von fremdem Gebiete her, nur des weichlich Herzrührenden für die Kirche sich zu bemächtigen bestrebt ist; so werden wir nicht leugnen können, daß wir uns täuschten, indem wir einen kräftigen Anwuchs da zu sehen glaubten, wo der Wahrheit nach nur ein Verfall vorhanden war.

Schlußwort.

Die allgemeine Einleitung zu diesem Werke hatte sich die Aufgabe gestellt, als Leitfaden für dasselbe die bezeichnendsten Züge des Entwickelungsganges andeutend zusammenzustellen, den der evangelische Kirchengesang durch die letzten drei Jahrhunderte genommen hat. Aber auch jedesmal, nachdem wir einen dieser Zeitabschnitte durchwandelt hatten, unternahmen wir, zurückblickend, ein Gesammtbild jener Entfaltung aufzufassen, die wir in ihren einzelnen Abwandlungen während unserer Wanderung angeschaut hatten. Denn je mannichfacher innere Regungen wie äußere Einflüsse auf dieselben eingewirkt hatten, um so mehr trat das Bedürfniß eines solchen Überblicks hervor, theils um über Einzelheiten nicht das Ganze einzubüßen, theils aber auch zu prüfen, ob, was wir zuvor im Ganzen und Allgemeinen uns vorübergehen ließen, durch Betrachtung des Einzelnen sich bewährt gefunden habe.

Minder als zuvor thut ein solches Bedürfniß sich jetzund hervor, da wir an das Ende des dritten dieser Zeitabschnitte gelangt sind, und nunmehr am Ziele unseres Unternehmens stehen. Mit wie großer Mannichfaltigkeit früher, zumal im siebzehnten Jahrhunderte, das im Innern sich Regende, das von Außen her Einwirkende uns entgegengetreten war und uns zu dem Bestreben aufgefordert hatte, über die Art des Einen wie des Andern zu überschauender Klarheit zu gelangen, um so einfacher erschien Beides in dem letzt vergangenen Jahrhunderte. Wenige Worte werden daher hinreichen, dasjenige zusammenzufassen, was während unserer Beschäftigung mit demselben unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm.

Um eine Zeit, wo das Bedürfniß einer durchgreifenden Erneuung der Lehre und des Lebens in der evangelischen Kirche sich dringend hervorgethan hatte, war neben der Kirche, lange der vornehmsten Pflegerin der Tonkunst, die als solche jedoch von fremdem Einflusse sich nicht hatte rein erhalten können, eine zweite Anstalt zur Pflege dieser Kunst mit überwiegender Wirksamkeit aufgetreten, die musikalische Schaubühne. Ihre glänzenden Erfolge, die bedeutende Anziehungskraft ihrer Erzeugnisse, die auch auf Solche sich ausdehnte, die ihr aus Grundsatz fern geblieben waren, der Umstand zumal, daß sie auch die hervorragendsten Derer sich dienstbar machte, die mit ihrer Kunst der Kirche pflichtig waren, bahnten eine rasche Umwandlung an, wie des kirchlichen Gemeinegesanges so zumal des Kunstgesanges, der mit Vorliebe nunmehr die Formen des Singspiels in sich aufnahm. In einem lebendigen Verhältnisse wie gegen das Ende des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung beide, der allgemeine Kirchengesang und der des kunstmäßig geschulten Chores, zu einander gestanden hatten, dieser die höhere Blüthe von jenem, beide aus der gesunden, kräftigen Wurzel des Volks-

liedes entsprossen; einem Verhältnisse, das sie auch bei der bedeutenden Umwandlung nicht völlig eingebüßt hatten, welche der Einfluß Italiens später herbeigeführt, mag immerhin auch das gemeinsame Band, das sie verknüpfte, die aus dem Gesellschaftsgesange hervorgegangene geistliche Arie, nunmehr ein weniger sicheres gewesen seyn — in solchem Verhältnisse konnten bei der späteren Abwandlung beide nicht erhalten bleiben. Hatte der Gemeinegesang im Anbeginne auch die damals einfacheren Formen des Bühnengesanges sich angeeignet, so war damit doch zugleich die äußerste Grenze seiner Annäherung an ihn erreicht; je mannichfacher, reicher, glänzender diese Formen sich ausbildeten, um so ferner traten beide Gebiete einander, und die Überzeugung mußte bald sich aufdrängen, daß eine gemeinsame Wurzel beider nicht länger vorhanden sei. Die kirchlich Gesinnten, dieses Gebrechen wohl erkennend, allein die Schwächern, weil nicht länger wie zuvor von der Macht der Begeisterung getragen, stellten deshalb mit so maaßloserem Eifer der verderblichen Neuerung sich entgegen; die Neuerer, die Bildungskräftigen und dadurch schon Stärkeren, mit nicht geringerem Eifer den Angriff Jener abwehrend, kleideten ihre besondere Vorliebe, wenn auch nicht mit gründlich bewährter, doch wohl aufrichtiger Überzeugung, nicht minder in das Gewand des Eifers um das Wohl der Kirche; und wie der über den allgemeinen Kirchengesang ungemessen und rasch hinauswachsende geistliche Kunstgesang ihnen als der dem klüglichen Lobe Gottes, das der Psalmist vorschreibe, allein gemäße erschien, und sie als solchen selbst durch Gebote der Schrift in allen seinen mannichfachen Formen ihn zu rechtfertigen suchten, so mußte jener andere ihnen stets mehr als kärglicher, ungenügender, nur den Schwachen und Geringen ziemender sich darstellen. Je weniger er gepflegt, ja durch überflüssige, in späterer Zeit beklagte und hart getadelte Künstelei derer, die ihn zu leiten berufen waren und statt dessen in ein fremdes Kunstgebiet ihn gewaltsam hinaufheben wollten, — der Organisten, der Vorsänger — verdunkelt, entstellt, irregeleitet wurde, um so mehr trafen ihn Nichtachtung und Verfall als nothwendige Folge davon.

Nun trat eben damals freilich jener bewundernswerthe Meister auf, der es wohl empfand, daß die Tonkunst in der Kirche nur alsdann eine bleibende Heimath finden könne, wenn sie als Kunstgesang eine gemeinsame Wurzel, ein lebendiges Verhältniß habe mit dem Gesange der Gemeine, und der, im Gegensatze zu der Mehrzahl mitlebender Meister, in seinen heiligen Gesängen eben den Melodieen des allgemeinen geistlichen Gesanges aus allen Zeiten der evangelischen Kirche eine besondere Aufmerksamkeit und Pflege, wie die tiefsinnigste Kunst widmete. Weshalb aber diese wundenwürdige Kunst nicht allgemeinen Anklang gewinnen konnte, der große Meister also unverstanden, wenn auch angestaunt, hinging unter seinen Zeitgenossen, das haben wir auf den besonderen, ihm gewidmeten Blättern zu zeigen versucht. Es hatte sich das Mißverhältniß wieder eingefunden, das gegen den Ausgang des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung von Johannes Eccard siegreich gelös't worden war, das einer Kunst in der Kirche nur für die Kundigen. Wie nun diese, bei aller Höhe der Vollendung in ihrem Sinne, dennoch allgemeinen Eingang nicht finden konnte bei der Gemeine, also auch nicht erneuend und erfrischend wirken, so blieb sie auch ohne Einfluß auf die Heilung des obwaltenden Gebrechens, ja, sie rief den Gegensatz gebieterisch hervor bei den eigenen Schülern und Amtsnachfolgern des großen Meisters. Trotz aller Pflege, selbst Vorliebe, welche diese und andere Gleichgesinnte dem allgemeinen Kirchengesange angedeihen ließen, trotz ihres eifrigen Bestrebens, ihn von Verdunkelungen, Entstellungen, Verirrungen zu befreien und zu heilen, haben ihre Bemühungen, wenn sie auch

vielleicht zu Herbeiführung und Erhaltung größeren Anstandes bei der kirchlichen Feier wirkten, doch keinesweges die kirchliche Tonkunst auf dauernder Grundlage neu erbaut. Im Kunstgesange blieb ihnen die Oper nach wie vor ein Muster für die Kirche, sie sprachen es aus, theils mit ausdrücklichen Worten, theils durch ihr ganzes Thun und Streben; an ein dauerndes Verhältniß zu dem Gemeinegesange war dabei nicht zu denken. Diesem aber wollten sie aufhelfen theils durch nüchternes Vereinfachen, theils indem sie, völlig aus dem Gesichtspunkte einer Musikaufführung, ihn rührender, wirksamer zu machen trachteten; es sollte durch ihn auf die Gemeine gewirkt werden, da er zuvor doch die eigenste und eben dadurch wirksamste Lebensäußerung derselben gewesen war, und der fruchtbare Keim, aus dem eine neue Kunst in voller Herrlichkeit sich entfalten sollte.

Diese Kunst war mit dem Ausgange des letzten Jahrhunderts nach einer letzten, glänzendsten Blüthe in Abnahme und Verfall gerathen, nicht die Tonkunst im Allgemeinen. Die Zeit des höchsten Glanzes war für die Bühnenmusik angebrochen, und nahe stand sie der Instrumentalmusik bevor, die man auch wohl die reine Tonkunst zu nennen pflegt, weil sie, aus den Tönen allein schöpfend, die Gemeinschaft mit dem Worte verschmäht. Jener hatten die Neuerer auf kirchlichem Gebiete durch ihre Bestrebungen den Sieg mittelbar erringen helfen, diese verdankt ihren höchsten Aufschwung eben dem großen Meister, in dessen Werken die letzte Blüthe heiliger Tonkunst in der evangelischen Kirche uns erschienen ist.

So stellt sich uns denn jetzt, wo wir von einem Gegenstande scheiden, der uns so lange mit Vorliebe beschäftigte, das betrübende Bild eines allgemeinen Abwelkens der edelsten Kunst allerdings nicht dar. Sollte das aber uns allein genügen können zum Troste über das Abdorren des Zweiges derselben, auf den unser Auge bisher vorzüglich gerichtet war? Sollten wir bei der Betrachtung uns zu beruhigen haben, daß jedem Gebiete menschlicher Bestrebungen seine Zeit angewiesen sei und es nur in dem natürlichen Laufe der Dinge beruhe, daß es seine Bedeutung verliere, sobald jene vorüber sei? Gern nähmen wir die Hoffnung mit, daß diese Zeit wiederkehren könne, daß die dazwischenliegende nur die einer nothwendigen Ruhe sei zum Erstarken für eine bedeutsame Erneuerung, wie der zurückkehrende Frühling den entlaubten Baum mit neuem Grün und frischen Blüthen schmückt! Sehen wir ja doch den Antheil, wie an dem Gemeinegesange so an dem kirchlichen Kunstgesange in unseren Tagen wieder rege werden, und nicht in nur allgemeinen Wünschen sich aussprechen, sondern in ernsten Bestrebungen, Vorschlägen, im Hervorrufen von erneuernden Versuchen mancher Art; mag der Hoffende in dieser wiedergekehrten Regsamkeit also nicht die Zeichen einer neuen Zeit erblicken, die sie ihm verkünden?

Niemand wahrlich kann ihr mit größerer Sehnsucht entgegen sehen als Derjenige, der in diese Blätter das Bild niederzulegen versuchte, das von einer vergangenen, reichen, thatkräftigen Zeit nach eifriger Forschung vieler Jahre in seinem Innern sich gestaltete; dessen Arbeit, indem sie bestrebt war, jene allgemach verdunkelten Tage in helles Licht zu stellen, die Vergangenheit der Gegenwart nahe zu bringen, eben auch um Herbeiführung einer solchen Zeit der Erneuerung sich mühte.

Wie weit diese Bemühungen dazu dienlich seyn konnten, wie weit sie dazu gewirkt haben? das bleibe Dem anheimgestellt, der allein das Wollen und Vollbringen in uns schafft; denn weder der da pflanzet noch der da begeußet ist etwas, sondern Gott, der das Gedeihen giebt.

Verzeichniß der Musikbeilagen nach ihrer Folgeordnung, und nach den Urhebern der Tonsätze.

Bis Nr. 36 einschließlich bezeichnet die Überschrift den Dichter, nicht den Tonsetzer; von da ab nur diesen letzten. Wo bei Melodieen des Gemeinegesanges Sänger und Setzer zusammentreffen, ist ein * entweder neben die Anfangszeile der Melodie gesetzt, oder neben den Namen des Tonsetzers, wenn die Melodieen aller von ihm mitgetheilten Tonsätze ihm angehören.

Johann Angelus. (Scheffler.)

1. Jesu, wie süß ist deine Liebe. 1689. Darmst. G.=B.
2. [illegible] sagt mir nichts von Gold und Schätzen. 1704. Freyl. I.
3. Dein' eigne Liebe zwinget mich ꝛc. 1704.
4. Du zuckersüßes Himmelsbrod ꝛc. 1705. Freyl. I. Zugabe.
5. Hochheilige Dreieinigkeit ꝛc. 1704.
6. Höchster Priester, der du dich ꝛc. 1704.
7. Komm Liebster, komm in deinen Garten ꝛc. 1704.
8. Meine Seele, willst du ruh'n ꝛc. 1690. Nürnb. G.=B.

9ᵃ. Spiegel aller Tugend ꝛc. 1698.
9ᵇ. — — — — 1704.

10. Wo ist der Schönste den ich liebe ꝛc. 1698.
11. Ich will dich lieben, meine Stärke ꝛc. 1704.

Christian Friedrich Richter.

12. Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt ꝛc. 1698.
13. Es glänzet der Christen inwendiges Leben ꝛc. } 1704.
14. Es kostet viel ein Christ zu seyn ꝛc. } 1704.
15. Hüter, wird die Nacht der Sünden ꝛc. } 1704.
16. Mein Freund zerschmilzt ꝛc. } 1704.
17. O wie seelig sind die Seelen ꝛc. 1710. Freyl. I. Anhang, S. 38.
18. Der schmale Weg ist breit genug ꝛc. 1704.
19. Wirf ab von mir das schwere Joch ꝛc. 1704.
20. Mein Salomo, dein freundliches Regieren ꝛc. 1714. Freyl. II.

So ist denn nun die Hütte aufgebaut ꝛc. 1714. Ebendas. (Freylinghausen.)

Bartholomäus Crasselius.

21. Friede, ach Friede ꝛc. 1704.

Wolfgang Christoph Deßler.

22. Mein Jesu, dem die Seraphinen ꝛc. } 1704.
23. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen ꝛc. } 1704.

Christian Andreas Bernstein.

24. Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe ꝛc. 1704.

Christian Jacob Koitsch.

25. Du bist ja Jesu meine Freude ꝛc. 1704.

Johann Christian Nehring.

26. Die Tugend wird durchs Kreuz geübet ꝛc. 1704.

Johann Heinrich Schröder.

27. Eins ist noth ꝛc. 1704.

Peter Lackmann.

28. Zerfließ mein Geist in Jesu Blut ꝛc. 1698.

Johann Eusebius Schmidt.

29. Fahre fort, Zion fahre fort ꝛc. 1704.

D. Johann Christian Lange.

30. Auf, Triumph! es kommt die Stunde ꝛc. 1698. (Erit, erit illa hora etc.)

Unbekannt.

31ᵃ. Ach alles, was Erde und Himmel ꝛc. 1698.
31ᵇ. — — — — — — — 1710.
32ᵃ. O Jesu, mein Bräut'gam ꝛc. 1698.
32ᵇ. — — — — — 1704.

D. Abraham Hinkelmann.

33. Seligstes Wesen, unendliche Wonne ꝛc. 1704.

Ludwig Andreas Gotter.

34. Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen ꝛc. (Salve crux beata, salve etc.) 1698.

Levin Johann Schlicht.

35. Ach mein Jesu, sieh, ich trete. 1710. (Anhang, S. 68.)

Bartholomäus Crasselius. (S. Nr. 21.)

36. Nun ruht doch alle Welt ꝛc. 1710.

Reinhart Keiser.

Aus seiner Passion, nach B. H. Brockes. 1712.

37. Und bald nahm er den Kelch 2c., die folgenden Einsetzungsworte und die Arie der Tochter Zion.
38. Ach wie hungert mein Gemüthe 2c. Choral. (Schmücke dich, o liebe Seele 2c.) Mel. 1649.
39. Soliloquium. Mich drückt der Sünden Centnerlast 2c. und Arie: Ists möglich, daß dein Zorn sich stille 2c.
40. Soliloquium. Wie schwer ist meines Jammers Last 2c. und Aria a 2: Soll mein Kind, mein Leben sterben.
41. Eli, eli, lama asabthani etc.
42. Soliloquium. Welch' ungeheurer Schmerz 2c. und Arie: Heul du Schaum 2c.
43. Arie: Die Rosen krönen sonst 2c.
44. Sind meiner Seele tiefe Wunden (Wechselgesang).
45. Arie: Die ihr Gottes Gnad' versäumet 2c.
46. Arie: Mein Heiland, Herr und Fürst 2c.
47. Ach Gott und Herr 2c. Choral. Mel. 1604.
48. O Menschenkind, nur deine Sünd' 2c. Choral. Mel. 1641. (O Traurigkeit, o Herzeleid 2c.)
49. Mein' Sünd' mich werden kränken sehr 2c. Choral. (Wenn mein Stündlein vorhanden ist 2c.) Mel. nach 1560.

Aus dem „siegenden David"; nach 1728.

50. Geuß sehr tief in mein Herz hinein 2c. (Choral.) (Wie schön leuchtet der Morgenstern 2c.) Mel. aus weltlichem Gesange; abgedruckt zuerst 1599.

Georg Friedrich Händel.

Zwischen 1703 und 1709.

51ᵃ. Ach Herr mich armen Sünder 2c. } Choral. Mel.
51ᵇ. Ehr' sei im Himmelsthrone 2c. } vor 1601.

Aus seiner Passion nach B. H. Brockes. 1716.

52. Arie: Ists möglich, daß dein Zorn sich stille 2c.
53. — Die ihr Gottes Gnad' versäumet 2c.
54. Duett: Soll mein Kind, mein Leben, sterben 2c.
55. Ach wie hungert mein Gemüthe 2c. (Schmücke dich, o liebe Seele 2c.) Choral. Mel. 1649.

Johann Mattheson.

Aus seiner Passion nach B. H. Brockes. 1718.

56. Ach wie hungert mein Gemüthe 2c. (Schmücke dich, o liebe Seele 2c.) Choral. Mel. 1649.
57. Ach Gott und Herr 2c. Choral. Mel. 1604.
58. O Menschenkind, nur deine Sünd' 2c. (O Traurigkeit, o Herzeleid 2c.) Choral. Mel. 1641.
59. Arie: Die ihr Gottes Gnad' versäumet 2c.

Georg Philipp Telemann.

Aus seinem Kirchenjahrgange von 1744.

60. Und alle Engel stunden um den Stuhl 2c. 3st. Chor.

Aus seiner Passion nach B. H. Brockes. 1718.

61. Soliloquium: Welch ungeheurer Schmerz 2c. und Arie: Heul' du Schaum 2c.

Aus dem seligen Erwägen, zwischen 1721 und 1740.

62. Arioso: Vater — die Kräfte wollen mir gebrechen 2c.

Aus dem „Tag des Gerichts". Zwisch. 1740 u. 1750.

63. Chor: Es rauscht, es rauscht 2c.
64. Arie: Seid mir gesegnet, ihr Gerechten, und: Du Kön'g der Ehren Jesu Christ. Choral. (Aus dem „Herr Gott dich loben wir" 2c. Nachbildung der alten Melodie des Te deum laudamus; 5. Jahrh.)
65. Chor: Ach Hülfe, weh' uns 2c.
66. Arie: Hinweg von meinem Angesichte 2c.
67. Spruch mit dem Choral: Heilig ist unser Gott (Aus dem „Herr Gott dich loben wir" 2c. S. Nr. 64.) und Arie: Ein ew'ger Palm 2c.

Aus dem Tod Jesu. 1757.

68. Chor: Unsre Seele ist gebeuget zu der Erden 2c.

Carl Heinrich Graun.

Aus seiner älteren Passion; nach 1725.

69. Siehe, das ist Gottes Lamm 2c. Terzett, mit dem Choral: Christe du Lamm Gottes 2c. (Die Melodie angeblich dem 10ten Jahrhunderte angehörig.)
70. Arie: Bis in den Tod ist Jesu Geist betrübet 2c. Im Hoboe die Weise des Liedes: „Jesu meines Lebens Leben" 2c., Mel. nach 1659.

Aus seiner späteren Passion; gegen 1735.

71. Terzett: Christus hat mit seinem Opfer 2c. mit dem Choral: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ" 2c. (Nun laßt uns den Leib begraben.) Mel. 1544.

Gottfried Heinrich Stölzel.

Zwischen 1719 — 1749.

72. Chor: Wo bist du Sonne blieben 2c. (Anfangszeile der Mel.: Inspruck ich muß dich lassen 2c. Vor 1539.)
73. Chor: Lobt ihn mit Herz und Munde 2c. (Anfangszeile der Mel.: Von Gott will ich nicht lassen. Nach dem Chore der 4st. Tonsatz derselben. Mel. 1571.)

Johann Sebastian Bach.

I. Eigne Melodieen des Meisters. Das Jahr des Tonsatzes ist unbestimmt, wo es nicht daneben gesetzt ist; alle wahrscheinlich zwischen 1723 — 1747.

74. Jesu richte mein Beginnen 2c.° 1734. (Hilf Herr Jesu, laß gelingen.)
75. O Mensch, schau Jesum Christum an.°
76. Gottlob, es geht nunmehr zu Ende 2c.°
77. O Herzensangst 2c.°
78. Kommt Seelen, dieser Tag 2c.° 1736, bei Schemelli.
79. Kommt wieder aus der finstern Gruft 2c.° desgl.
80. Dank sei Gott in der Höhe 2c.°
81. Mein Jesu, was für Seelenweh 2c.° 1736, bei Schemelli.
82ᵃ. Gieb dich zufrieden und sei stille 2c. 1736, bei Schemelli. Umarbeitung der Weise von Jacob Hinze, 1690.
82ᵇ. Gieb dich zufrieden 2c.°
83. Ich bin ja Herr in deiner Macht 2c.°
84. O liebe Seele, zieh die Sinnen 2c.° } 1736, bei
85. Vergiß mein nicht 2c.° } Schemelli.
86. Komm, süßer Tod 2c.° }

II. Unbegleitete Behandlungen älterer Choräle.

87. Die Nacht ist kommen 2c. Mel. vor 1552. (Vetus melodia Sapphici carminis etc.)

88ª. Christus ist erstanden ꝛc. (Von dem Tod' erstanden ꝛc.) Der Tonsatz 1682, bei Vopelius. Die Mel. 1531, im Brüdergesangbuche.

88ᵇ. Christus ist erstanden ꝛc. J. S. Bachs Umbildung und harmonische Behandlung.

89ª. Ich will dich mit Fleiß bewahren ꝛc. (Mel. des Liedes: „Warum sollt ich mich denn grämen" 1666) von Bach umgebildet.

89ᵇ. Warum sollt' ich mich denn grämen ꝛc. Zweite Behandl.

90. O wir armen Sünder ꝛc. Mel. des Judasliedes, aus dem 15ten Jahrhundert.

91ª. } Das alte Jahr vergangen ist. Mel. 1646, im Cant.
91ᵇ. } sacr. Gothan.

92. Ach Gott und Herr ꝛc. Mel. vor 1604.

93. Jesus meine Zuversicht ꝛc. Mel. 1657.

94. Jesu meine Freude ꝛc. (Anfangschoral der gleichnamigen Motette.) Mel. 1656.

95. Schmücke dich, o liebe Seele ꝛc. Mel. 1649.

96. Seelenbräutigam ꝛc. Mel. 1698.

97ª. Liebster Gott, wann werd' ich sterben ꝛc. Melodie und Tonsatz von Daniel Vetter, vor 1695.

97ᵇ. Herrscher über Tod und Leben ꝛc. Bearbeitung eben dieser Melodie von J. S. Bach.

98. Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ. (Mel. 1659.)

99. Mein Jesu, schmücke mich ꝛc. (O Jesu süßes Licht ꝛc.) Die Mel. 1698, zu dem Liede: „Die Wollust dieser Welt ist Zucker unter Gallen" ꝛc.

100. Denk' nicht in deiner Drangsalshitze ꝛc. (Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.) Mel. 1657. Recitativisch-ariose, einstimmige, nur baßbegleitete Behandlung.

III. Kirchen-Cantaten über Choralmelodieen.

101. Warum betrübst du dich mein Herz. Die Grundmelodie zwischen 1552—1561.

102. Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. Die Grundmelodie 1599.

IV. Begleitete Behandlungen älterer Choräle. (Aus Kirchen-Cantaten entlehnt.)

103. Er denket der Barmherzigkeit ꝛc. Als cantus firmus der Pilgerton, (Intonation des 113ten Psalms der Vulgata: In exitu Israel etc.), dem 7ten Jahrhundert zugeschrieben.

104ª. Er ist auf Erden kommen arm ꝛc. (Mel. Gelobet seyst du, Jesu Christ; 15tes Jahrh.)

104ᵇ. Er ist auf Erden kommen arm ꝛc. (Zu der Mel. Vom Himmel hoch da komm ich her, 1543.)

105. Ertödt' uns durch dein' Güte ꝛc. (Herr Christ, der einig' Gott's Sohn.) Mel. 1524.

V. Frei erfundene Kirchen-Cantate.

106. Also hat Gott die Welt geliebt ꝛc.

VI. Orgelsätze.

107ª. In dir ist Freude bei allem Leide ꝛc.

107ᵇ. Die Grundmelodie dieses Satzes in ihrer ursprünglichen Gestalt, bei Gio. Gastoldo da Caravaggio (1591) zu dem Liede: A lieta vita, mit Unterlegung des deutschen geistlichen Liedes von Lindemann.

108. Da Jesus an dem Kreuze stundt ꝛc. Die Mel. aus dem 15ten Jahrhunderte.

109. Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc. Die Mel. 1560. (Canon in sub-bisdiapason, zwischen Sopran und Baß.)

110. Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc. (Melodie des Wallfahrtliedes: „In Gottes Namen fahren wir" ꝛc. aus dem 13ten Jahrhundert.)

Johann Friedrich Doles.* 1758.

111. Du klagst o Christ in schweren Leiden ꝛc.

112ª. Du bists, dem Ruhm und Ehr' gebühret.

112ᵇ. Gedanke, der uns Leben giebt ꝛc.

Carl Philipp Emanuel Bach.* 1787.

(Die 4stimmige Harmonie von Johann Christoph Kühnau [1790], nach Bachs Bezifferung.)

113. Jauchzt, ihr Erlös'ten, dem Herrn ꝛc.

114. Gott ist mein Lied ꝛc.

115. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte ꝛc.

116. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.

117. Auferstehn, ja auferstehn ꝛc.

Johann Joachim Quanz.* 1760.

118. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.

119. Wer Gottes Wege geht ꝛc.

120. Gott ist mein Lied ꝛc.

Johann Adam Hiller.* 1761.

121. Du klagst und fühlest die Beschwerden ꝛc.

122. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte ꝛc.

123. Nie will ich dem zu schaden suchen ꝛc.

124. Ich sinke zu verwesen ein ꝛc.

Anhang.

Melchior Teschner.* 1613.

125. { Valet will ich dir geben ꝛc.
{ Wie soll ich dich empfangen ꝛc.

Übersicht der in vorstehendem Verzeichnisse enthaltenen geistlichen Melodieen nach ihrem Ursprunge und der Zeit ihrer Entstehung.

I. Geistliche Melodieen älteren Ursprungs.

1. Aus lateinischem Kirchengesange stammende.

5tes Jahrhundert.

64. Du Kön'g der Ehren Jesu Christ 2c.
67. Heilig ist unser Gott 2c.
(Aus dem Te deum laudamus.)

7tes Jahrhundert.

103. Er denket der Barmherzigkeit 2c.
(Intonation des 113ten Psalms der Vulgata: In exitu Israel etc.)

2. Aus mittelalterlichem deutschen geistlichen Gesange stammende.

10tes Jahrhundert.

69. Christe du Lamm Gottes 2c. (Bei Spangenberg, 1545.)

13tes Jahrhundert.

110. Dies sind die heil'gen zehn Gebot' 2c.
(Mel. des Wallfahrtliedes: In Gottes Namen fahren wir 2c.)

15tes Jahrhundert.

90. O wir armen Sünder 2c.
(Melodie des Judasliedes.)

104ª. Gelobet seyst du, Jesu Christ 2c.
(Er ist auf Erden kommen arm 2c.)

108. Da Jesus an dem Kreuze stund 2c.

II. Geistliche Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts.

1. Aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder entlehnte.

1531.

88ª. Von dem Tod' erstanden 2c. } Surgit in hac die etc.
88ᵇ. Christus ist erstanden 2c. }

2. Auf weltliche Melodieen gegründete.

Vor 1539.

72. Wo bist du Sonne blieben 2c.
(Inspruck, ich muß dich lassen 2c.)

Vor 1552.

87. Die Nacht ist kommen 2c.
(Vetus melodia Sapphici carminis.)

1591.

107. a. b. In dir ist Freude 2c.
(A lieta vita etc.)

Vor 1599.

50. Wie schön leuchtet der Morgenstern 2c.
(Geuß sehr tief in mein Herz hinein.)

Vor 1601.

51. a. b. Ach Herr mich armen Sünder 2c.
(Mein G'müth ist mir verwirret.)

3. Geistliche Melodieen der lutherischen Kirche.

1524.

105. Herr Christ, der einig' Gotts Sohn.
(Ertödt uns durch dein' Güte 2c.)

1543.

104ᵇ. Vom Himmel hoch da komm ich her.
(Er ist auf Erden kommen arm 2c.)

1544.

71. Nun laßt uns den Leib begraben 2c.
(Wir danken dir Herr Jesu Christ 2c.)

1552—1561.

101. Warum betrübst du dich, mein Herz 2c.

1560.

109. Erschienen ist der herrlich' Tag 2c.

Nach 1560.

49. Wenn mein Stündlein vorhanden ist 2c.
(Mein' Sünd' mich werden kränken sehr 2c.)

1571.

73. Von Gott will ich nicht lassen 2c.
(Lobt ihn mit Herz und Munde 2c.)

1599.

102. Wachet auf, ruft uns die Stimme 2c.

III. Geistliche Melodieen des siebzehnten Jahrhunderts.

Vor 1604.

47. 57. 92. Ach Gott und Herr 2c.

1613.

125. Valet will ich dir geben 2c.
(Wie soll ich dich empfangen 2c.)

1641.

48. 58. O Traurigkeit, o Herzeleid 2c.
(O Menschenkind, nur deine Sünd' 2c.)

1646.

91. a. b. Das alte Jahr vergangen ist 2c.

1649.

38. 55. 56. Schmücke dich o liebe Seele.
Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc.

1656.

94. Jesu meine Freude ꝛc.

1657.

93. Jesus meine Zuversicht ꝛc.
100. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
(Denk' nicht in deiner Drangsalshitze ꝛc.)

1659.

98. Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ.

Nach 1659.

70. Jesu, meines Lebens Leben ꝛc.

1666.

89. a. b. Warum sollt' ich mich denn grämen ꝛc.
(Ich will dich mit Fleiß bewahren ꝛc.)

1690.

8. Meine Seele, willt du ruhn ꝛc.
82ª. Gieb dich zufrieden und sei stille ꝛc.

1695.

97. a. b. Liebster Gott, wann werd ich sterben ꝛc.
(Herrscher über Tod und Leben ꝛc.)

1698.

1. Jesu, wie süß ist deine Liebe ꝛc.
9ª. Spiegel aller Tugend ꝛc.
10. Wo ist der Schönste, den ich liebe ꝛc.
12. Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt ꝛc.
28. Zerfließ mein Herz ꝛc.
30. Auf, Triumph, es kommt die Stunde ꝛc.
(Erit, erit illa hora etc.)
31ª. Ach, alles was Erde und Himmel ꝛc.
32ª. O Jesu, mein Bräut'gam ꝛc.
34. Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen ꝛc.
(Salve crux beata, salve etc.)
96. Seelenbräutigam ꝛc.
99. Mein Jesu, schmücke mich ꝛc.
(Die Wollust dieser Welt ꝛc.)

IV. Geistliche Melodieen des achtzehnten Jahrhunderts.

1704.

2. Ach sagt mir nichts von Gold und Schätzen ꝛc.
5. Hochheilige Dreieinigkeit ꝛc.
6. Höchster Priester, der du dich ꝛc.
7. Komm Liebster, komm in deinen Garten ꝛc.
9ᵇ. Spiegel aller Tugend ꝛc.
11. Ich will dich lieben, meine Stärke ꝛc.
13. Es glänzet der Christen inwendiges Leben ꝛc.
14. Es kostet viel, ein Christ zu seyn ꝛc.
15. Hüter, wird die Nacht der Sünden ꝛc.
16. Mein Freund zerschmilzt ꝛc.
18. Der schmale Weg ist breit genug ꝛc.
19. Wirf ab von mir das schwere Joch ꝛc.
21. Friede, ach Friede ꝛc.
22. Mein Jesu, dem die Seraphinen ꝛc.
23. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen ꝛc.
24. Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts um die Liebe ꝛc.
25. Du bist ja, Jesu, meine Freude ꝛc.
26. Die Tugend wird durchs Kreuz geübet ꝛc.
27. Eins ist noth ꝛc.
29. Fahre fort, Zion fahre fort ꝛc.
32ᵇ. O Jesu, mein Bräut'gam ꝛc.
33. Seeligstes Wesen, unendliche Wonne ꝛc.

1705.

4. Du zuckersüßes Himmelsbrod ꝛc.

1710.

17. O wie seelig sind die Seelen ꝛc.
31ᵇ. Ach alles was Erde und Himmel umschließet ꝛc.
35. Ach mein Jesu, sieh ich trete ꝛc.
36. Nun ruht doch alle Welt ꝛc.

1714.

3. Dein' eigne Liebe zwinget mich ꝛc.
20. So ist denn nun die Hütte aufgebauet ꝛc.
(Mein Salomo, dein freundliches Regieren ꝛc.)

Nach 1723.

75. O Mensch, schau Jesum Christum an ꝛc.
76. Gottlob, es geht nunmehr zu Ende ꝛc.
77. O Herzensangst ꝛc.
80. Dank sei Gott in der Höhe ꝛc.
82ᵇ. Gieb dich zufrieden ꝛc.
83. Ich bin ja Herr in deiner Macht ꝛc.

1734.

74. Hilf Herr Jesu, laß gelingen ꝛc.
(Jesu richte mein Beginnen ꝛc.)

1736.

78. Kommt Seelen, dieser Tag ꝛc.
79. Kommt wieder aus der finstern Gruft ꝛc.
81. Mein Jesu, was für Seelenweh ꝛc.
84. O liebe Seele, zieh die Sinnen ꝛc.
85. Vergiß mein nicht, mein allerliebster Herr ꝛc.
86. Komm, süßer Tod ꝛc.

1758.

111. Du klagst o Christ in schweren Leiden ꝛc.
112. Du bists, dem Ruhm und Ehr' gebühret ꝛc.
112ª. Gedanke, der uns Leben giebt ꝛc.

1760.

118. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
119. Wer Gottes Wege geht ꝛc.
120. Gott ist mein Lied ꝛc.

1761.

121. Du klagst, und fühlest die Beschwerden ꝛc.
122. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte ꝛc.
123. Nie will ich dem zu schaden suchen ꝛc.

1780.

124. Ich sinke zu verwesen ein ꝛc.

1787.

113. Jauchzt ihr Erlös'ten ꝛc.
114. Gott ist mein Lied ꝛc.
115. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte ꝛc.
116. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
117. Auferstehn, ja auferstehn ꝛc.

Bei diesem Verzeichnisse sind die Tonsätze:

1. von Reinhard Keiser (1712): 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46;
2. von Händel (1716): 52, 53, 54;
3. von Mattheson (1718): 59;
4. von Telemann (1718): 61;
   " " (1721—1740): 62;
   " " (1740—1750): 63, 65, 66;
   " " (1744): 60;
   " " (1757): 68;
5. von J. S. Bach (1723—1750): 106 unberücksichtigt geblieben, weil sie weder geistliche Melodieen im engeren Sinne geben, noch sich auf solche gründen, sondern freie Erfindungen sind.

Übersicht der in allen drei Theilen des Werkes enthaltenen geistlichen Melodieen nach ihrem Ursprunge und der Zeit ihrer Entstehung.

I. Geistliche Melodieen älteren Ursprungs.

(Vor der Reformation.)

1. Aus lateinischem Kirchengesange stammende.

4tes Jahrhundert.

Veni redemptor gentium. I. 118.
(Umbildung vom Jahre 1535.)
Jam moesta quiesce querela. I. 139.

5tes Jahrhundert.

A solis ortus cardine. I. 13. II. 17.
Du Kön'g der Ehren, Jesu Christ ꝛc. III. 64.
Heilig ist unser Gott ꝛc. III. 67.
(Aus dem Te Deum laudamus.)

6tes Jahrhundert.

Salve festa dies. I. 5. 151.
(Umbildungen; die erste aus dem 15ten Jahrhunderte, die zweite aus der letzten Hälfte des 16ten.)
Rex Christe factor omnium. I. 59.
(Umbildung aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrh.)

7tes Jahrhundert.

Er denket der Barmherzigkeit ꝛc. III. 103.
(Intonation des 113ten Psalms der Vulgata: In exitu Israel etc. übertragen auf das deutsche Magnificat.)

8tes Jahrhundert.

Veni creator spiritus. I. 40. 97.
(Umbildungen vom Jahre 1535.)
I. 119. (Umbildung vom Jahre 1524.)
II. 214. 215. (Die Weise in ursprünglicher Gestalt.)
Christe qui lux. I. 64.

10tes Jahrhundert.

Grates nunc omnes. I. 81. 84.

11tes Jahrhundert.

Veni sancte spiritus, reple etc. I. 10.

12tes Jahrhundert.

Mittit ad virginem etc. I. 85.

Zwischen dem 13ten und 15ten Jahrhundert.

Patris sapientia. (Christus der uns selig macht.) II. 100. 101. 113.

14tes Jahrhundert.

Resonet in laudibus. I. Zw. Abth. 1.
Quem pastores laudavere. " " " 86.
Nunc angelorum gloria. " " " 86.
Ave Hierarchia. " " " 85.

15tes Jahrhundert.

In dulci jubilo. I. 120.

2. Aus mittelalterlichem deutschen geistlichen Gesange.

10tes Jahrhundert. (Angeblich.)

Christe, du Lamm Gottes ꝛc. III. 69. (Bei Spangenberg, 1545.)

12tes Jahrhundert.

Christ ist erstanden ꝛc. I. Erste Abth. 1. Zw. Abth. 6.

13tes Jahrhundert.

Nun bitten wir den heiligen Geist. I. 15.
Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc.
(Melodie des Wallfahrtliedes: In Gottes Namen fahren wir ꝛc.) III. 110.

15tes Jahrhundert.

Gelobet seyst du, Jesu Christ. I. Zw. Abth. 2. 51. 121. II. 21. 216. III. 104ª.
Da Jesus an dem Kreuze stund. I. Zw. Abth. 3. 62. 123. II. 104. 217. III. 108.
O du armer Judas. I. 4. 67. 91. III. 90.
Dich Frau vom Himmel ruf ich an 2c. I. 88.
Maria zart 2c. I. 89.
Es ist ein' Ros' entsprungen 2c. I. 90.
Mitten wir im Leben sind 2c. I. 92. II. 118.
Komm heiliger Geist, Herre Gott 2c. I. 127.
Gott sei gelobet und gebenedeiet. I. 152.
Gott der Vater wohn' uns bei 2c. I. 57.

3. Auf weltliche Melodieen gegründete.

15tes Jahrhundert.

Es ist das Heil uns kommen her 2c. I. 12. 43. 46. 54. 98. 132.
Christ unser Herr zum Jordan kam 2c. I. 75.

II. Geistliche Melodieen des 16ten Jahrhunderts.

1. Aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder.

1531.

Der Tag vertreibt die finstre Nacht 2c. I. 101.
O Jesu Christe, Gottes Sohn 2c.
(Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 2c.
Nun loben wir mit Innigkeit 2c.) I. 83.
Von dem Tod' erstanden 2c. } Surgit in hac III. 88ª.
Christus ist erstanden 2c. } die etc. „ 88ᵇ.
Wir glauben an Gott den Vater 2c. II. 19.
Den Vater dort oben 2c. II. 60.

1541.

Jesus Christus unser Herr und Heiland 2c.
(O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen) II. 52.

1564.

Als Jesus Christus, Gottes Sohn 2c. II. 18.
Lob sei dir, gütiger Gott 2c. II. 61.
(Herr ich denk' an jene Zeit 2c.)

2. Calvinische Psalmweisen.

Wahrscheinlich zum größesten Theile auf weltliche Weisen gegründet. Vor 1562.

Psalm	19	II. 65.
„	42	I. 25. 47. II. 62.
„	51	I. 26.
„	65	I. 27.
„	76	I. 28.
„	77	I. 29. II. 63.
„	81	I. 30.
„	82	I. 32.
„	100	I. 33.
Psalm	111	I. 34.
„	116	I. 35.
„	117 (127)	I. 55. Dort irrthümlich Seth Calvisius zugeschrieben. (Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 2c.)
„	130	I. 48.
„	131	I. 36.
„	139	I. 31.
„	140	II. 53.
„	142	I. 37.

3. Auf weltliche Melodieen gegründete.

1512.

Sie ist mir lieb, die werthe Magd 2c. I. 68. 87.
(Ach Lieb' mit Leid 2c.)

1529 (30).

Was mein Gott will 2c. I. 66. 138. II. 112.
(Il me suffist de tous mes maulx. I. 138ª.)

Vor 1535.

Mag ich Unglück nit widerstahn 2c. I. 116.
(Weltliches Lied gleichen Anfangs.)
Vom Himmel kam der Engel Schaar 2c. } I. 21.
Vom Himmel hoch da komm ich her 2c. }
(Aus frembden Landen komm ich her.)

Vor 1537.

Der Gnadenbrunn thut fließen 2c. I. 108.
(Die Brünnlein die da fließen 2c.) 108ª.

Vor 1539.

Ich dank' dir lieber Herre 2c. I. 137.
(Entlaubt ist uns der Walde 2c.)
O Welt ich muß dich lassen. I. 100.
(Insbruck ich muß dich lassen.) I. 100ª.
(Wo bist du Sonne blieben 2c.) III. 72.

Vor 1552.

Die Nacht ist kommen 2c.
Vetus melodia sapphici carminis. II. 108ª.

1591.

In dir ist Freude bei allem Leide 2c. III. 107ª.
(A lieta vita etc.) III. 107ᵇ.

Vor 1599.

Wie schön leuchtet der Morgenstern 2c. I. 70. 99.
(Wie schön leuchten die Äugelein 2c.)
Geuß sehr tief in mein Herz hinein 2c. III. 50.

Vor 1601.

Herzlich thut mich verlangen 2c. } I. 80.
O Haupt voll Blut und Wunden 2c. }
(Mein G'müth ist mir verwirret 2c.)
Ich harrete des Herren 2c. II. 54.
O Herr mich armen Sünder 2c. III. 51. a. b.

4. Geistliche Melodieen der lutherischen Kirche.

1523.

Nun freut euch, lieben Christeng'mein rc. I. 18.
Freut euch des Herrn, ihr Christen all rc. II. 57.

1524.

Aus tiefer Noth rc. (die phrygische Weise). I. Erste Abth. 2. Zw. Abth. 79. II. 32. c.
Aus tiefer Noth rc. (die ionische Weise). I. 135.
Ach Gott vom Himmel sieh darein rc. (die phrygische Weise). I. 14.
Ach Gott vom Himmel sieh darein rc. (die mixolydische Weise). I. 17. 45.
Herr Christ, der einig' Gotts Sohn rc. I. 78. 133. II. 99. 115. 140. III. 105.
Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin rc. II. 5.
Erbarm' dich mein, o Herre Gott rc. I. 73. II. 111.
Christ lag in Todesbanden rc. I. 16. 63. 74.
Mein' Seel' erhebt den Herren mein rc. I. 50.
Fröhlich wollen wir Halleluja singen. I. 53.

1525.

O Herre Gott, begnade mich. I. 7.
Bedenk o Mensch die Angst rc. II. 51.
An Wasserflüssen Babylon rc. I. 19. II. 55.
Der Thöricht spricht, es ist kein Gott rc. I. 52.
Es sind doch seelig alle die rc. } I. 72.
O Mensch bewein' dein' Sünde groß rc. }
Gebenedeit sei Gott der Herr rc. II. 6.
Ach Gott, wie lang' vergissest mein rc. II. 8.
O Herr, wer wird Wohnunge han rc. II. 9.
Dies sind die heil'gen zehn Gebot rc. II. 10. (Die dorische Weise.)

1529 (30).

Ein' feste Burg ist unser Gott rc. I. 24. 61. 76. II. 93. 141.

1535.

Jesus Christus unser Heiland, der den Tod rc. I. 126.
Durch Adams Fall rc. I. 128.
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ rc. I. 129. II. 102.
O Herre Gott, dein göttlich Wort rc. I. 131.
Nun freut euch, lieben Christeng'mein (die 2te ionische Weise). I. 134.
Ach lieben Christen seid getrost rc. II. 20.

1536.

Auf diesen Tag bedenken wir rc. II. 11.

1537.

Vater unser im Himmelreich rc. I. 153. II. 141.

1540.

Nun lob' mein' Seel' den Herren. I. 22. 136.
Allein Gott in der Höh' sei Ehr rc. I. 23. 77.
O Lamm Gottes unschuldig rc. I. 96. 124.

1543.

Vom Himmel hoch da komm ich her rc. (zweite, ionische Weise). I. 122.
Er ist auf Erden kommen an rc. III. 104b.

1544.

O allmächtiger Gott, dich lobt der Christen Rott rc. I. 8.
Der ehlich' Stand rc. I. 9.
Nun laßt uns den Leib begraben rc. I. 20.
Wir danken dir, Herr Jesu Christ rc. III. 71.

1545.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ rc. I. 38. 130.

Vor 1550.

Nun freut euch, Gottes Kinder all rc. II. 59.

1551.

Gott hat das Evangelium rc. I. 60.

Zwischen 1552 und 1561.

Warum betrübst du dich mein Herz rc. II. 122. III. 101.

1560.

Lobt Gott ihr Christen allzugleich rc. I. 42.
Erschienen ist der herrlich' Tag rc. I. 82. III. 109.

Nach 1560.

Wenn mein Stündlein vorhanden ist rc.
Mein Sünd' mich werden kränken sehr rc. III. 49.

Vor 1564.

Erstanden ist der heilig' Christ rc. II. 7.

1565.

Mein lieber Herr, ich preise dich rc. I. 93.

Vor 1566.

Christ, der du bist der helle Tag rc. II. 141.

1566.

Schau, wie lieblich und gut rc. I. 49.

1568.

Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich. I. 39.

1569.

Mein' Seel' erhebt zu dieser Frist rc. I. 95.

1571.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr rc.
(die nicht gebräuchlich gewordene Weise des Matthias Gastritz.) I. 109.
Von Gott will ich nicht lassen rc. I. 110.
Lobt ihn mit Herz und Munde rc. III. 73.

1575.

Herzlich thut mich erfreuen rc. I. 44.
Nun ist es Zeit zu singen hell rc. I. 102.
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt rc. I. 103.

1577.

Höret ihr Eltern, Christus spricht rc. I. 104.
Ihr Alten pflegt zu sagen rc. I. 111.
Age nunc parve puer etc. I. 112.

1585.

Es stehn an Gottes Throne ꝛc. I. 105.
In dieser österlichen Zeit ꝛc. I. 113.
Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc. I. 114. 114ᵃ.

1587.

Freut euch ihr lieben Christen ꝛc. I. 41.
Nun laßt uns Gott den Herren ꝛc. I. 106.

1588.

Jesus Christus unser Heiland ꝛc. I. 107.
Umbildung der unter dem Jahre 1535 angeführten dorischen Weise in das Mirolydische.

1589.

Seelig ist der gepreiset ꝛc. I. 115.
Neuere Melodie und Tonsatz für den 128sten Psalm. (J. Eccard.)

1593.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc. I. 56. II. 56.
(Die gebräuchliche Weise.)

1594.

Mein' Seel' erhebt den Herren mein ꝛc. I. 154.
Mit Fried' und Freud' ꝛc. I. 155.
Neuere Melodieen und Tonsätze für beide ältere Lieder. (A. Gumpeltzhaimer.)

1597.

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. I. 125.
Es ist gewißlich an der Zeit ꝛc. II. 3.
(In Seth Calvisius' Harmonia cantionum ecclesiasticarum.)

1598.

(Festlieder Eccards.)

Freu dich du werthe Christenheit ꝛc. I. 140.
Übers Gebirg Maria geht ꝛc. I. 141.
Der Zacharias ganz verstummt ꝛc. I. 142.
O Freude über Freud' ꝛc. I. 143.
Maria das Jungfräulein ꝛc. I. 144.
(Maria wallt zum Heiligthum ꝛc.)
Im Garten leidet Christus Noth ꝛc. I. 145.
Zu dieser österlichen Zeit ꝛc. I. 146.
Mein' schönste Zier und Kleinod bist ꝛc. I. 147.
Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc. I. 148.
Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit ꝛc. I. 149.
Freut euch ihr Christen alle, der Siegsheld ꝛc.
(Gar lustig jubiliren.) II. 223.

1599.

Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. I. 69. II. 224. III. 102.

Aus den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, ohne genauere Zeitbestimmung.

Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc. I. 58.
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ ꝛc. I. 65.
Wacht auf ihr Christen alle ꝛc. I. 71.
Mein' Seel' o Herr muß loben dich ꝛc. I. 94.

1600.

Nachdem die Sonn' beschlossen ꝛc. I. 150.

III. Geistliche Melodieen des siebzehnten Jahrhunderts.

Vor 1604.

Ach Gott und Herr ꝛc. II. 108ᵃ. III. 47. 57. 92.

1607.

Ach Gott und Herr ꝛc. (Phrygisch.) II. 12.
Der unweis' Mann in seinem Herzen spricht ꝛc. II. 22.
Ich dank' dir Herr, von Herzen rein ꝛc. II. 23.
Nun singt ein neues Lied dem Herrn ꝛc. II. 24.
Gott segne uns durch seine Güte ꝛc. II. 25.

1608.

Ich dank' dir Gott für alle Wohlthat ꝛc. II. 1.
Der Tag hat sich geneiget ꝛc. II. 2.

1610.

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. II. 4.
Ich dank' dir schon durch deinen Sohn ꝛc. II. 58.

1612.

Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. II. 13.
Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit ꝛc. II. 14.
Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. II. 15.
Wenn wir in höchsten Nöthen seyn ꝛc. II. 16.

1613.

Such' wer da will ein ander Ziel ꝛc. II. 44.
Das alte Jahr ist nun vergangen ꝛc. II. 47.
Valet will ich dir geben ꝛc. II. 200. III. 125.
(Wie soll ich dich empfangen ꝛc.)

1619.

Jesu Pein, Leiden und Tod. I. 156.

1620.

Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf ꝛc. II. 33.
Herr Gott Vater, ich glaub' an dich ꝛc. II. 34.

1627.

O Jesu, wie ist dein' Gestalt ꝛc. II. 26.
Ich weiß daß mein Erlöser lebt ꝛc. II. 27. (Schriftspruch; als Motett.)
Der Bräut'gam wird bald rufen ꝛc. II. 32ᵃ.
Auf meinen lieben Gott ꝛc. II. 105.
Seligkeit, Fried', Freud' und Ruh ꝛc. II. 107.
Als Umbildung: Zion klagt mit Angst und Schmerzen (1640). II. 77.

1628.

Ich heb' mein' Augen sehnlich auf ꝛc. II. 103.
Mach's mit mir Gott nach deiner Güt' ꝛc. II. 106.

1631.

Wenn ich in Todesnöthen bin ꝛc. II. 28.
Ein Würmlein bin ich, arm und klein ꝛc. II. 29.

1632.

O großer Gott von Macht ꝛc. II. 30.

1633.

Mein' Wallfahrt ich vollendet hab' rc. II. 209.

1638.

Mein Dankopfer, Herr, ich bringe rc. II. 64.

Vor 1639.

Was hilft seyn hübsch und fein rc. II. 31.
(Sagt, was hilft alle Welt.)
Der Bräut'gam wird bald rufen rc. II. 32b.
(Zweite Melodie.)

1640.

Jesu, du Gottes Lämmelein rc. II. 35.
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen rc. II. 76.
Von Gott will ich nicht lassen rc. II. 78.
(S. auch Nr. II. 77. in Bezug auf Nr. 107.)

1641.

Ich steh' in Angst und Pein rc. II. 69.
Ermuntre dich mein schwacher Geist rc. II. 142.
O Traurigkeit, o Herzeleid rc. II. 143.
(O Menschenkind, nur deine Sünd rc.) III. 48. 58.
Lasset uns den Herren preisen rc. II. 144.

1642.

Im finstern Stall, o Wunder groß rc. II. 45.
Nun laßt uns mit den Engelein rc. II. 46.
Wach auf mein Geist, erhebe dich rc. II. 145.
(Als Umbildung: O Ewigkeit du Donnerwort, 145a, unter 1658.)
Werde munter mein Gemüthe rc. II. 146.
Ich will den Herren ewig loben rc. II. 147.

1643.

Gott des Himmels und der Erden rc. II. 66.
O Christe Schutzherr deiner Glieder rc. II. 67.

1644.

Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine rc. II. 39.
Heut' ist o Mensch ein großer Trauertag rc. }
Schaut ihr Sünder rc. } II. 40.
Wenn ich in Angst und Noth rc. II. 41.
Nun preiset alle rc. II. 42.
Mein' Augen schließ ich jetzt rc. II. 43.
Der Herr fährt auf mit Lobgesang rc. II. 48.
Komm heil'ger Geist, dein' Hülf' uns leist rc. II. 49.
Sollte denn das schwere Leiden rc. II. 50. (Dialog.)
Hör' liebe Seel', dir ruft der Herr rc. II. 170.

Vor 1646.

Das Jesulein soll doch mein Trost rc. II. 36.
Ich freu' mich in dem Herren rc. II. 37.
Auf meinen Herren Jesum Christ rc. II. 38.
Freuet euch ihr Christen alle rc. II. 114.
Das alte Jahr vergangen ist rc. III. 91. a. b.

1648.

Ich bin ja Herr in deiner Macht rc. II. 68.
Bleiches Antlitz sei gegrüßet rc. II. 148.

1649.

O du allergrößte Freude rc. II. 74.
Bist du nicht, o theurer Schatz rc. II. 75.
Auf auf mein Herz mit Freuden rc. II. 79.
Nicht so traurig, nicht so sehr rc. II. 80.
Herr ich habe mißgehandelt rc. II. 81.
Lasset uns den Herren preisen rc. II. 82.
Nun danket alle Gott rc. II. 83.
Schmücke dich o liebe Seele rc. II. 84.
(Ach wie hungert mein Gemüthe rc.) III. 38. 55. 56.
Du o schönes (geballtes) Weltgebäude rc. II. 85.
O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen rc. II. 86.
Welt, ade, ich bin dein müde rc. II. 110.
O Mensch, all' irdisch' Freud' veracht rc. II. 167. } Reim-
Lernet kennen bald den Tod rc. II. 168. } sprüche.

1650.

O Jesulein süß, o Jesulein mild rc. II. 218.

1651.

O Gott, der du mit eigner Hand rc. II. 149.
Sehr groß o Gott ist deine Macht rc. II. 150.
Wach auf, wach auf, du sichre Welt rc. II. 151.
O Vater aller Gnaden rc. II. 152.
Frisch auf und laßt uns singen rc. II. 153.
Auf auf, ihr Reichsgenossen rc. II. 154.
Mein Herz hör' auf zu trauern rc. II. 155.
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' rc. II. 199.

1652.

Vater, deine Ruth rc. II. 71.

1653.

Brunnquell aller Güter rc. II. 87.
O Gott du frommer Gott rc. II. 88.
Kündlich groß rc. II. 109. (Schriftspruch; als Motett.)
Warum schlägt den Tyrannen rc. II. 172.

1655.

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit rc. II. 156.
Werde Licht, o Stadt der Heiden rc. II. 157.
Nun wohlauf ihr meine Sinnen rc. II. 169.

1656.

Der große Drach', die alte Schlang' rc. II. 72.
Ach was für Pein mein Jesulein rc. II. 73.
O Jesu Christ, dein Kripplein ist rc. II. 89.
Fröhlich soll mein Herze springen rc. II. 90.
Jesu meine Freude rc. II. 91. III. 94.

1657.

Jesus meine Zuversicht rc. II. 92. III. 93.
Wer nur den lieben Gott läßt walten rc. II. 121.
(Denk' nicht in deiner Drangsalshitze rc.) III. 100.
Lobt den Herrn weit und fern rc. II. 184.

1658.

O Ewigkeit du Donnerwort rc. als Umbildung der Melodie: Wach' auf mein Geist, erhebe dich rc. II. 145a.
Meinen Jesum laß ich nicht rc. II. 116.

Meine Seele Gott erhebt ꝛc. II. 117.
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ꝛc. II. 118.
Bis hin an des Kreuzes Stamm ꝛc. II. 119.
Schmücket das Fest mit Mayen ꝛc. II. 120.

1659.

Herr Jesu, Trost in aller Noth ꝛc. II. 70.
Wie geh' ich so gebückt ꝛc. II. 158.
Laßt uns jauchzen, laßt uns singen ꝛc. II. 173.
Jesu, du, du bist mein Leben ꝛc. II. 174.
Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ ꝛc. II. 210. III. 98.

Nach 1659.

Jesu meines Lebens Leben ꝛc. III. 70.

1660.

Heran ihr Spötter ꝛc. II. 160.
Ach Herr wie magst du meiner doch ꝛc. II. 161.
Als erst die Welt geschaffen war ꝛc. II. 162.
Wohlan ich will es wagen ꝛc. II. 164.
Zu dir soll unser Herz und Mund ꝛc. II. 165.
Zum Streite bin ich, Herr, bereit ꝛc. II. 166.

1661.

Ach was soll ich Sünder machen ꝛc. II. 171.

1662.

Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist ꝛc. II. 123.
Du keusche Seele du ꝛc. II. 124.
Es kommet dein Jesus, du gläubige Schaar ꝛc. II. 125.
Hier grünt des Aaronis Stab ꝛc. II. 126.
Zions Fürst aus Davids Saamen ꝛc. II. 127.
Es ist genug, nun geh ich fort ꝛc. II. 128.
Ist das Grab auch noch verriegelt ꝛc. II. 129.
Triumph, ihr Himmel freuet euch ꝛc. II. 130.
Nun giebet der Höchste den gnädigen Regen ꝛc. II. 131.
Der große Drache zürnt ꝛc. II. 132.
Ach du Menschenblum ꝛc. II. 134.
Seele, was ist schöners wohl ꝛc. II. 135.
Recht wunderbarlich stund gebauet ꝛc. II. 159.
Unmöglich konnt ich tragen ꝛc. II. 163.
(Umbildungen dieser Melodie [163[a]] und der unter 1660, 162 angeführten [162[a]].)

1664.

Ja, er ist's, das Heil der Welt ꝛc.
(Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.) II. 133.

1666.

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld ꝛc. II. 96.
Gieb dich zufrieden und sei stille ꝛc. II. 97.
Warum sollt ich mich denn grämen ꝛc. II. 98.
(Ich will dich mit Fleiß bewahren ꝛc.) III. 89 a. b.

1667.

Herr, der du mich mit andern auserſehen ꝛc. II. 175.
Mein Seelenbräutigam ꝛc. II. 176.
Mein Gott, nun hab' ich dir verheißen ꝛc. II. 177.
Das höchste Gut, darin mein Sinn beruht ꝛc. II. 178.
Wie bin ich doch so sehr betrübt ꝛc. II. 179.

Dieses ist ein Tag der Wonne ꝛc. II. 180.
Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel ꝛc. II. 181.

1674.

Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte ꝛc. II. 182.
Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc. II. 183.
(Zweite Melodie.)

1676.

Nun die übermüde Nacht ꝛc. II. 136.
Gehet in die Christenschul' ꝛc. II. 201.
Lobet den Herren mit ewigem Ruhm ꝛc. II. 202.
Glaub' es nicht, es sind Gedanken ꝛc. II. 203.
Wach auf, mach auf die Pforten ꝛc. II. 204.
Ermuntert euch, ihr müden Seelen ꝛc. II. 205.
Schaue Jesu, schau' vom Himmel ꝛc. II. 206.
O Ewigkeit, o Ewigkeit ꝛc. II. 207.
Wo bist du liebster Freund ꝛc. II. 208.

1677.

Komm Jesu, komm doch her zu mir ꝛc. II. 137.

1678.

Auf o Freundin, meine Wonne ꝛc. II. 138.
O Jesu, du bist mein ꝛc. II. 195.

1680.

Meine Hoffnung stehet feste ꝛc. II. 188.
Ach wachet, wachet auf ꝛc. II. 189.
Wunderbarer König ꝛc. II. 190.
Unser Herrscher, unser König ꝛc. II. 191.
Der Tag ist hin, mein Jesu ꝛc. II. 193.
Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc. II. 194.

1681.

Lobet den Herren allzumahl, ihr Heiden ꝛc. II. 139.
Dankt dem Herrn ihr Gottesknechte ꝛc. II. 196.
O, ach betrübte Zeit ꝛc. II. 197.

1684.

Jesu, Kraft der blöden Herzen ꝛc. II. 185.
Jesu mein Treuer ꝛc. II. 186.
Kommt, seid gefaßt zum Lammesmahl ꝛc. II. 187.

1687.

Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich ꝛc. II. 198.

Zwischen 1676 und 1690.

Was Gott thut, das ist wohlgethan ꝛc. II. 319 a. b. c.
Voller Wunder, voller Kunst ꝛc. II. 220.
Wohl Euch, die ihr in Gott verliebt ꝛc. II. 221.
Auf werthe Gäst' ꝛc. II. 222.

1690.

Gieb dich zufrieden und sei stille ꝛc.
Zweite Melodie. II. 94. III. 82[a].
Alle Menschen müssen sterben ꝛc. II. 95.
Meine Seele, willt du ruhn ꝛc. III. 8.

1691.

Himmel, Erde, Luft und Meer ꝛc. II. 192.

Der Tag ist hin, mein Jesu ꝛc.
(Zweite Melodie.) II. 193[a].
Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc. II. 194[a].
(Zweite Melodie.)

1692.

Jesus meine Zuversicht ꝛc. II. 211.
(Zweite Melodie.)

Vor 1695.

Liebster Gott, wann werd' ich sterben ꝛc. III. 97[a].
Herrscher über Tod und Leben ꝛc. III. 97[b].

1698.

Jesu rufe mich ꝛc. II. 212.
Seelenbräutigam ꝛc. II. 213. III. 96.
Jesu, wie süß ist deine Liebe ꝛc. III. 1.
Spiegel aller Tugend ꝛc. III. 9[a].
Wo ist der Schönste, den ich liebe ꝛc. III. 10.
Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt ꝛc. III. 12.
Zerfließ mein Herz ꝛc. III. 28.
Auf, Triumph, es kommt die Stunde ꝛc.
(Erit, erit illa hora etc.) III. 30.
Ach alles was Erde und Himmel umschließet ꝛc. III. 31[a].
O Jesu mein Bräut'gam ꝛc. III. 32[a].
Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen ꝛc. III. 34.
(Salve crux beata, salve etc.)
Mein Jesu schmücke mich ꝛc. III. 99.
(Die Wollust dieser Welt ꝛc.)

IV. Geistliche Melodieen des achtzehnten Jahrhunderts.

Siehe das Verzeichniß derselben am Schlusse des chronologischen für den 3ten Theil, dem nichts beizufügen ist.

Wo einzelne Angaben dieses allgemeinen Verzeichnisses von denen der besonderen für die einzelnen Theile abweichen, da beruht diese Abweichung auf späteren Ermittelungen, über welche die Berichtigungen und Zusätze bei dem zweiten und dritten Theile Rechenschaft ablegen.

In vorstehendem Verzeichnisse ist folgendes früher übersehene zu ergänzen:

S. 557, in der 2ten Colonne, unter der Überschrift „vor 1552“ ist hinter II. 108[a] beizufügen: III. 87.

S. 560, in der 2ten Colonne, unter 1649, ist hinter der 9ten Zeile beizufügen:
(Jesu, wahres Brod des Lebens ꝛc. III. 95.)

I. Namen- und Sachregister.

Anmerkungen. Die römischen Ziffern I. II. III. bedeuten den 1. 2. und 3. Band; die arabischen Ziffern die Seitenzahlen. Die Abkürzung M-B. die Musikbeilagen. Die eingeklammerten römischen Ziffern die Berichtigungen und Zusätze im 2. und 3. Bande.

II. Deutsche geistliche Lieder.

v. Winterfeld, der evangel. Kirchengesang III.

III. Lateinische Gesänge.

IV. Weltliche Lieder.
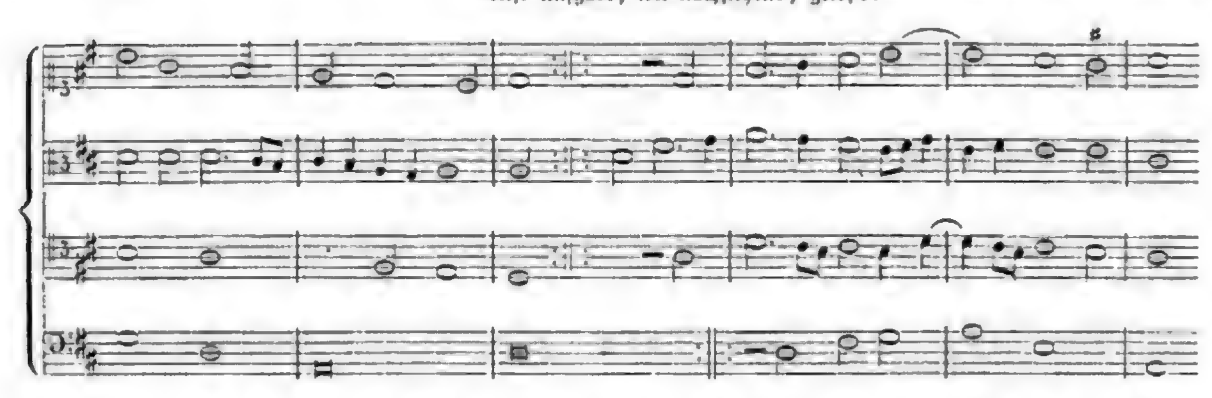
Das vorstehende Namen- und Sach- so wie die ihm folgenden vier Lieder-Register habe ich der freundlichen Bemühung des Herrn Organisten C. F. *Becker* in Leipzig zu danken, der diese mühsame Arbeit gütigst für mich übernommen hat, und dem ich dafür, wie für viele schätzbare Mittheilungen aus seiner trefflichen Sammlung, hiemit meinen verbindlichsten Dank sage.

Nächstdem habe ich noch die folgende Bemerkung beizufügen:

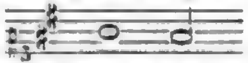
In dem 102ten Hefte der Zeitschrift Cäcilia (S. 121) findet sich die Bemerkung, daß der in den Musikbeilagen zum zweiten Theile des gegenwärtigen Werkes befindliche Satz von Rosenmüller (Nr. 110) *nicht originalgetreu* wiedergegeben sei. Ich bin dadurch veranlaßt worden, meine Aufzeichnung mit der bei Vopelius abermals zu vergleichen und muß demzufolge jener Bemerkung dahin beistimmen, daß *in Bezug auf Vopelius* meine Mittheilung eine *nicht genaue* sei. Die wichtigste Abweichung besteht in Vorzeichnung zweier b statt eines; es wäre also im 6ten Tacte in der ersten und 3ten Stimme, im 11ten in der 3ten e statt es zu lesen, wiewohl sich noch darüber streiten ließe, ob an beiden Stellen wegen Abwärtsgehens der 3ten Stimme, einer alten Regel zufolge, nicht dennoch eine Erniedrigung des e stattfinden müsse. Die übrigen geringen Abweichungen in der Zeitdauer einzelner Töne, ihrer Zertheilung und Stellung ꝛc. (Syst. I. Tact 3. S. II. T. 2. 3. S. III. T. 2.) in den bei dem letzten Satze angewendeten Tonzeichen, in dem Weglassen der Bezeichnung des Zeitmaaßes, der Stärke und Schwäche ꝛc. bei den 4 letzten Tacten des ersten Absatzes und bei dem letzten ꝛc. wird man leicht entdecken, wenn man meine Aufzeichnung dem zu Seite 183 u. ff. des 23sten Bandes der Cäcilia mitgetheilten Satze Rosenmüllers vergleicht, wie er bei Vopelius erscheint. Je mehr die Zuverlässigkeit meiner Mittheilungen mir am Herzen liegt, um so mehr fühle ich mich gedrungen, vorgekommene Fehler sofort zu berichtigen, und erkläre mich einem Jeden für verpflichtet, der sie mir anzeigt. In dem vorliegenden Falle entstand der Fehler dadurch, daß, als ich jenen, bis dahin allgemein für einen Bachschen gehaltenen Satz vor Jahren zuerst bei Vopelius entdeckte, ich die Abweichung beider, zu Ersparung einer Abschrift, vorläufig in meinem Exemplare der B.schen Choralgesänge anmerkte, (wobei die Vorzeichnung stehen blieb und Anderes übersehen wurde) später jedoch die abermalige Revision unterließ, vielleicht wegen der nachmals wahrgenommenen großen Unzuverlässigkeit der Mittheilungen des Vopelius, die ich Seite 557. 558. im 2ten Theile dieses Werkes an mehren Beispielen gerügt habe. Wiederholte Prüfung wäre aber jederzeit nothwendig gewesen, weil Vopelius die früheste Quelle ist, aus der Rosenmüllers Satz vollständig zu schöpfen war, da es mir noch nicht gelungen ist, dessen älteste Ausgabe von 1649 aufzufinden. Bis dieses geschehen seyn wird, und danach feststeht, ob *Vopelius'* Mittheilung *originalgetreu* ist, müssen die übrigen, an die erwähnten Abweichungen sich knüpfenden Streitpunkte schon auf sich beruhen bleiben.

Verbesserungen zu den Musikbeilagen der ersten beiden Theile.

I. Beispiele, S. 65. Nr. 61. Die beiden letzten Tacte des Aufgesanges und die vier letzten des Abgesanges von diesem Tonsatze enthalten den Versuch der Verbesserung eines, den alten Druck hier verunstaltenden Druckfehlers. Viel glücklicher hat Hr. Dr. Filitz diese Aufgabe, wie nachstehend, gelöst:



I. Beispiele, Seite 74. Nr. 76. System 2 im vorletzten Tact müssen in der Oberstimme die letzten zwei Noten heißen:



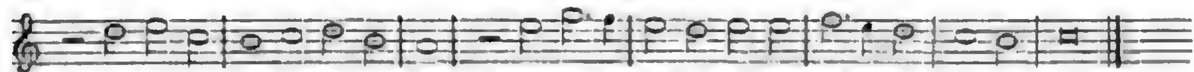
— „ 75. „ 79. „ 2 vorletzte Zeile muß die Schlußnote des Basses [bass clef note] seyn.

— „ „ „ „ „ muß die Stellung der 4ten und 5ten Note des Sopran zu den übrigen die folgende seyn:



— „ 78. muß die Oberstimme des 2ten, 3ten und 4ten Systems das Altzeichen haben.

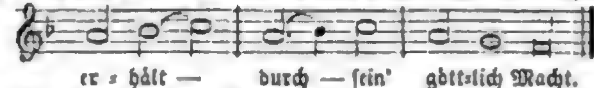
— „ 89. Nr. 93. im letzten Systeme ist die rhythmische Abtheilung der letzten beiden Zeilen zweckmäßiger folgendergestalt zu ordnen:



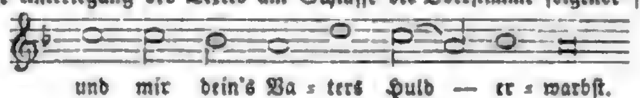
I. Beispiele, Seite 100. Nr. 112. muß der letzte Beistrich dieser Seite ein nur einfacher seyn.

— „ 143. „ 143. im 2ten Systeme muß die erste Note des 3ten Taktes der 3ten Zeile f heißen.
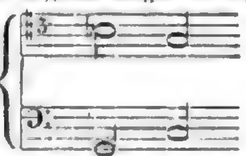
II. Beispiele, Seite 9. Nr. 14. ist der Text der letzten 3 Tacte der Oberstimme folgendergestalt unterzulegen:



II. — „ 10. „ 15. muß die Unterlegung des Textes am Schlusse der Oberstimme folgende seyn:



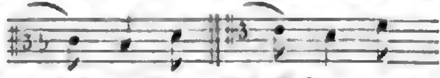
II. Beispiele, Seite 44. im 7ten Tacte des letzten Systems müssen der erste Tenor und der Baß folgendermaaßen stehen:



Seite 143. Nr. 132. im 3ten Systeme der ersten Geige ist der Punkt hinter a zu tilgen.
" 157. in der Baßstimme des ersten Tactes im 2ten Systeme ist das Kreuz vor der letzten Note (A) zu tilgen.
" 162. im ersten Tacte der Baßstimme des letzten Systems muß die letzte Note A heißen.

Druckfehler im dritten Theile.

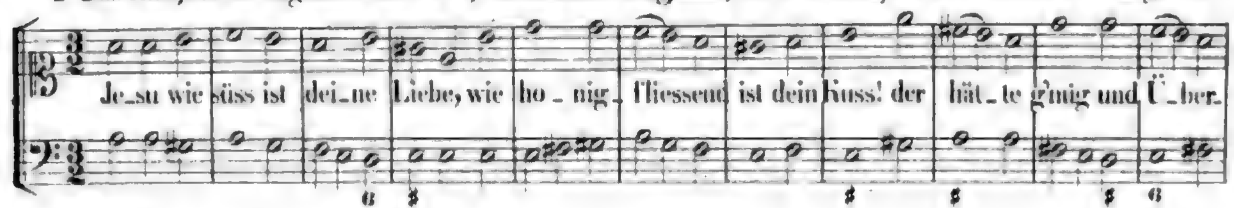
Seite 16. Anmerkung *) Zeile 2. lies: Erde statt: Erd.
" 20. Zeile 18. lies: denselben statt: demselben.
" 58. " 4. " ihm statt ihn. Vergl. Matthesons Ehrenpforte, S. 126. in der Anmerkung: „Es war eine Zeit, da er mich nur aus jalousie die weisse Cravatte fein spöttisch nannte“ rc.
" 73. " 9. " ein jedes statt: eine jede.
" 80. " 21. " unpartheiischen statt: unpartheischen.
" 105. " 10. v. u. lies: ecclesiasticis statt: eeclesiasticis.
" 110. " 5. v. o. " den statt: dem.
" 218. " 2. — " Seelen statt: Sekten.
" 333. " 3. v. u. " im statt in ¹²/₈ Takt.
" 362. " 10. v. o. " ein kurzer 4stimmiger Chorsatz statt: eine kurze 4st. Einleitung.
" 377. " 22. — " Christ statt: Geist.
" 413. " 13. — " darin statt: darein.
" " " 18. — " ein solches Muster statt: ein solcher Meister.
" 419. " 3. — " zu statt: zur.
" 441. " 24. — " bei ihnen statt: auf sie.
" 494. " 19. — " vor statt: von.
" 509. " 1. — " Vater unser im Himmelreich statt: Vom Himmel hoch da komm ich her.
" 555. In dem chronologischen Melodienverzeichnisse ist unter dem Jahre 1649 den Sätzen über die Weise: „Schmücke dich, o liebe Seele“ noch beizufügen: Nr. 95. (Jesu, wahres Brot des Lebens). Eben so S. 560, unter eben dem Jahre.
" 558. Eben da ist bei den Jahren 1554 und 1560 zu bemerken, daß die Weise des Liedes: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ bereits 1554 zu dem Liede: „Kommt her ihr liebsten Schwesterlein“ in einem mir unbekannt gebliebenen einzelnen Drucke vorkommen soll.
" 561. ist bei dem Jahre 1690 zu bemerken, daß mir die unter demselben angeführte Weise des Liedes: „Alle Menschen müssen sterben“ schon in einer Ausgabe der praxis pietatis von 1678 nachgewiesen ist, deren ich jedoch nicht wieder habe habhaft werden können, so daß eine bestimmtere Angabe mir nicht möglich ist.
" 563. Im Namen- und Sachregister ist vor „Bronner“ einzuschalten:
Brockes, B. H. III. 63. 127ff. 164. 177. 195. 361. 365. 368ff.
" 114. der Musikbeilagen muß im 2ten Systeme, im letzten Tacte der Viola und des Tenor, gelesen werden:
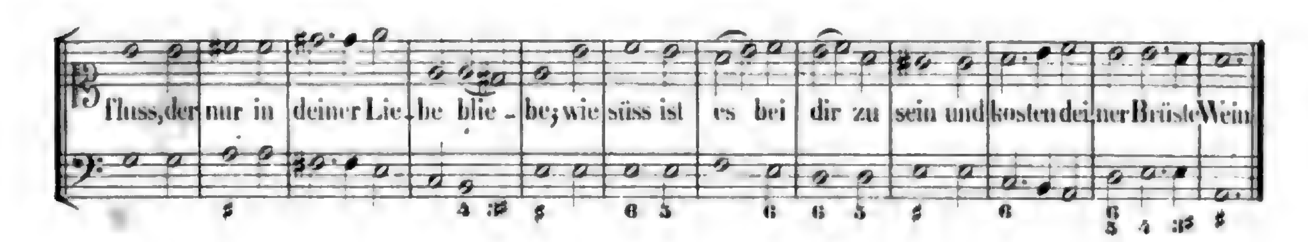


" 116. eben da, im vorletzten Tacte der Sopranstimme 2ten Systems, muß die drittletzte Note (cis) ein Achtel seyn.
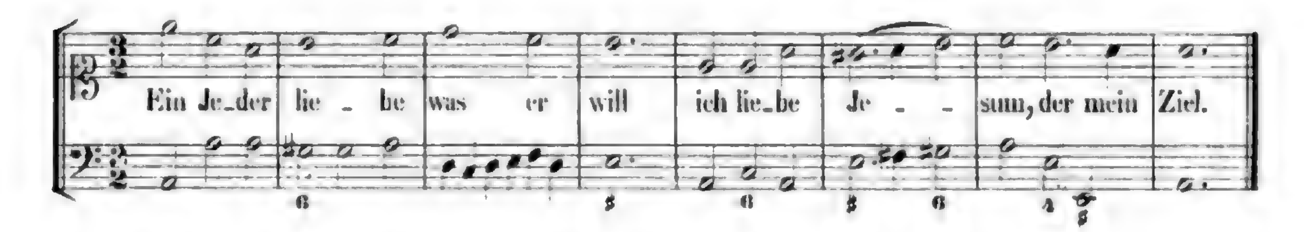
---

1 Das Lied, wie die folgenden bis № 11, von **Johann Angelus**; die Mel. 1698, im Züchlenschen Gesangbuch.
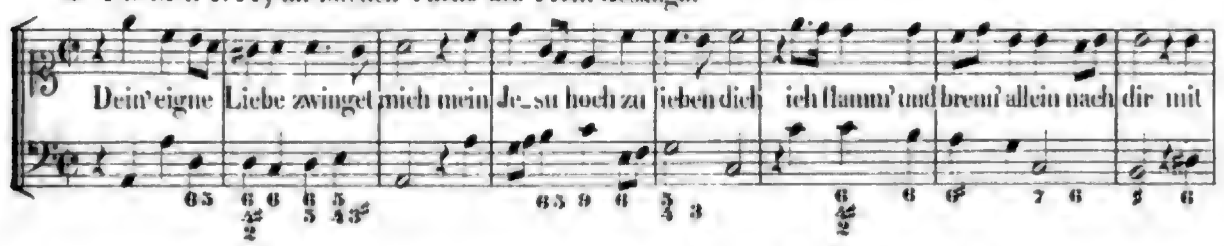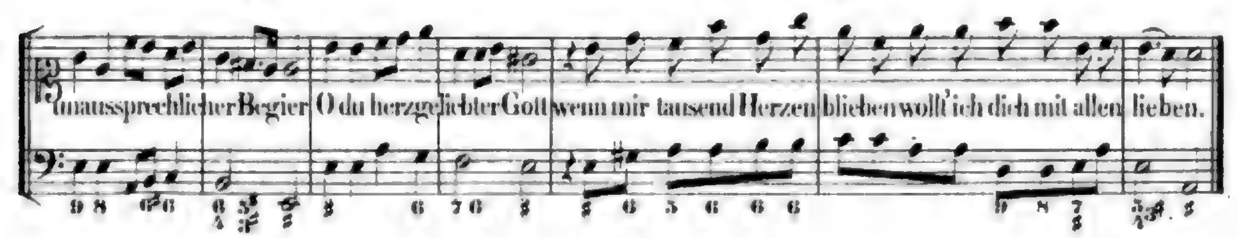




2. Die Mel. 1704, im ersten Theile des Freilinghausenschen Gesangbuchs.





3 Die Mel. 1714, im zweiten Theile des Freil. Gesangb.





4. Die Mel. 1705, in der Zugabe der zweiten Auflage von Freilinghausens erstem Gesangbuche.

Du zucker - süsses Himmels-brod du wah-re Seelen - spei - se wie herzlich sehn' ich mich nach
Du Arznei für den ew'gen Tod du Kost auf meiner Rei - se

dir komm doch mein Schatz komm doch zu mir dass ich dich selbst bei mir mag haben und mich mit deinem Safte laben.

5. Die Mel. 1704.

Hochhei-li-ge Drei-einig-keit die du so süss und mil - de ach dass ich dich von Herzens-
mich hast geschaffen in der Zeit zu deinem E - ben - bil - de

grund doch lieben möchte al-le Stund drum komm doch und zeuch ein bei mir mach Wohnung und bereit' mich dir.
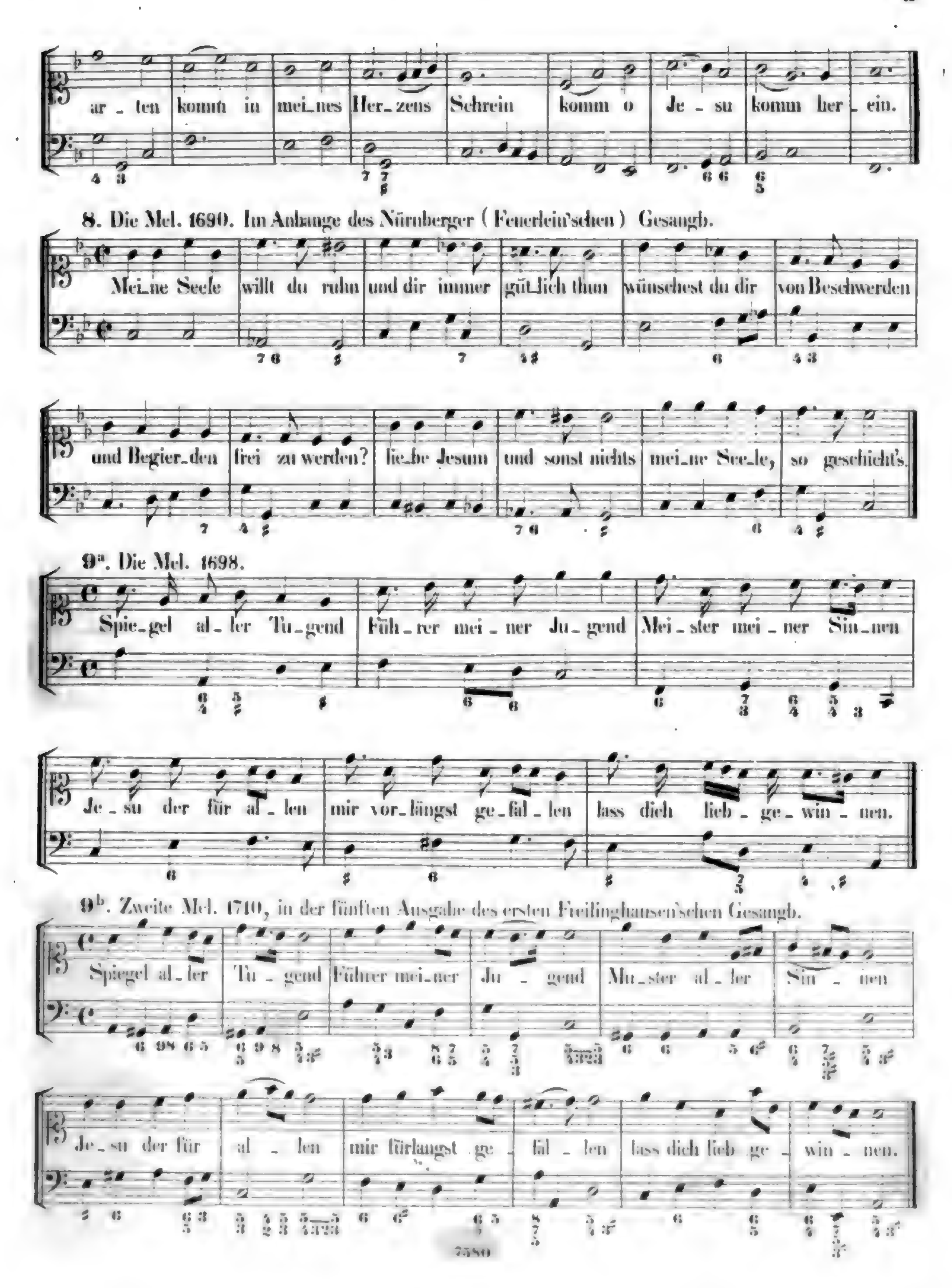
6. Die Mel. 1704.

Höchster Prie - ster der du dich selbst ge - o - pfert hast für mich

lass doch, bitt ich noch auf Er - den auch mein Herz dein O - pfer wer - den.

7. Die Mel. 1704.

Komm, Liebster, komm in dei - nen Gar - ten da - mit die Früch - te bes - ser


ar - ten komm in mei-nes Her-zens Schrein komm o Je - su komm her - ein.
8. Die Mel. 1690. Im Anhange des Nürnberger (Feuerlein'schen) Gesangb.
Mei-ne Seele willt du ruhn und dir immer güt-lich thun wünschest du dir von Beschwerden
und Begier-den frei zu werden? lie-be Jesum und sonst nichts mei-ne See-le, so geschicht's.
9a. Die Mel. 1698.
Spie-gel al - ler Tu-gend Füh - rer mei - ner Ju - gend Mei - ster mei - ner Sin - nen
Je - su der für al - len mir vor - längst ge - fal - len lass dich lieb - ge - win - nen.
9b. Zweite Mel. 1710, in der fünften Ausgabe des ersten Freilinghausen'schen Gesangb.
Spiegel al - ler Tu - gend Führer mei - ner Ju - gend Mu - ster al - ler Sin - nen
Je - su der für al - len mir fürlangst ge - fal - len lass dich lieb ge - win - nen.

10. Die Mel. 1698.
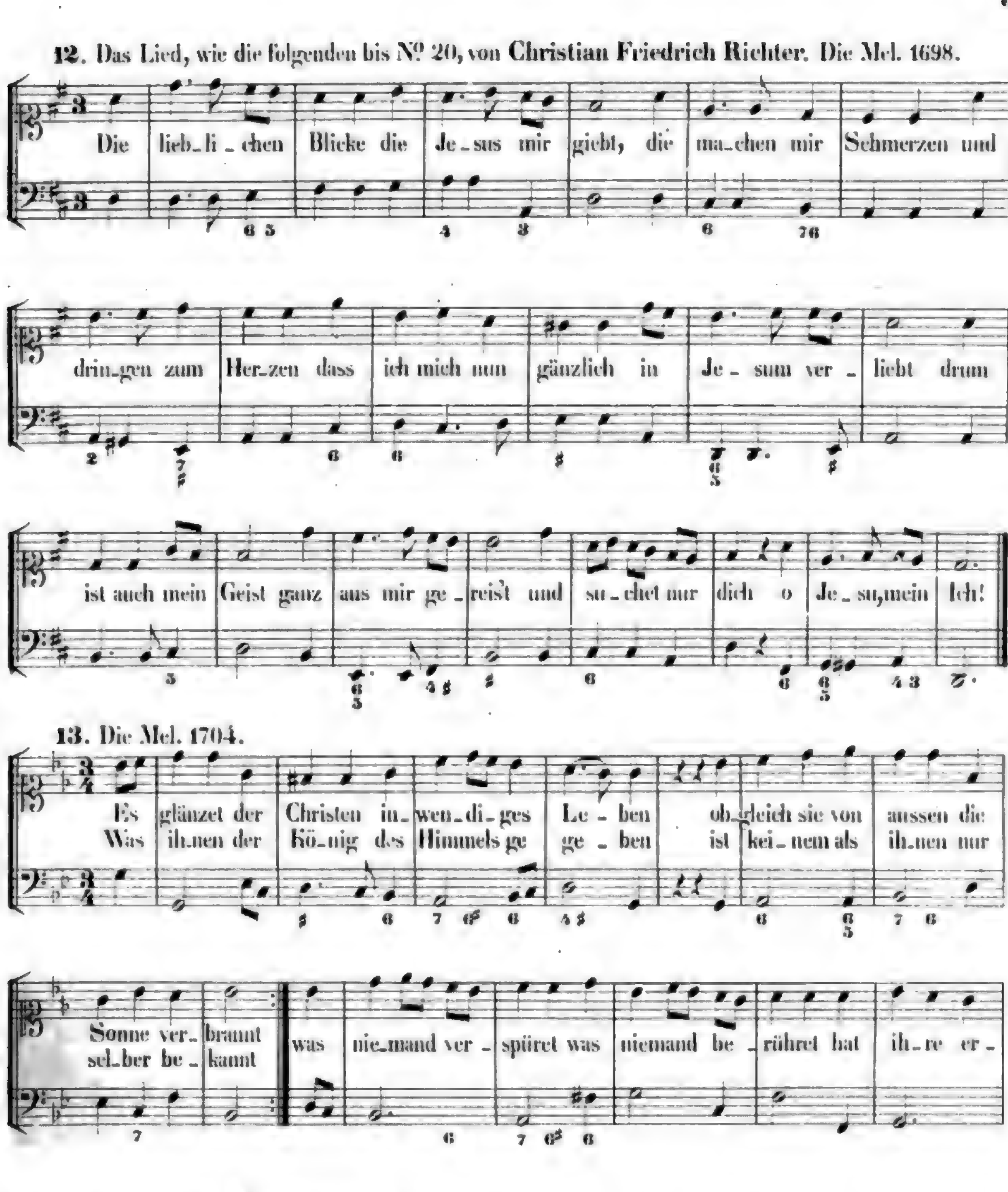
Wo ist der Schönste den ich lie - be wo ist mein Seelen-bräu - ti - gam wo ist mein Hirt und auch mein Lamm umb den ich mich so sehr be - trü - be sagt an ihr Wiesen und ihr Matten ob ich ihn bei euch fin - den soll dass ich mich un-ter seinem Schatten kann la - - ben und er-quicken wohl.

In der fünften Ausgabe von Freilinghausens Gesangbuch (1710) lautet der Schluss der ersten Melodiezeile folgendergestalt.

den ich lie - be

11. Die Mel. 1704.

Ich will dich lie-ben mei-ne Stär-ke, ich will dich lie-ben mei - ne Zier!
Ich will dich lie-ben mit dem Wer-ke, und im-mer wäh-ren - der Be-gier
ich will dich lie-ben schön-stes Licht bis mir mein Au - ge bricht.


12. Das Lied, wie die folgenden bis No. 20, von Christian Friedrich Richter. Die Mel. 1698.
Die lieb_li_chen Blicke die Je_sus mir giebt, die ma_chen mir Schmerzen und
drin_gen zum Her_zen dass ich mich nun gänzlich in Je_sum ver_liebt drum
ist auch mein Geist ganz aus mir ge_reist und su_chet nur dich o Je_su, mein Ich!
13. Die Mel. 1704.
Es glänzet der Christen in_wen_di_ges Le_ben ob gleich sie von aussen die Sonne ver_brannt
Was ih_nen der Kö_nig des Himmels ge ge_ben ist kei_nem als ih_nen nur sel_ber be_kannt
was nie_mand ver_spüret was niemand be_rühret hat ih_re er_
leuchte_te Sin_nen ge_zieret und sie zu der gött_li_chen Wür_de ge_füh_ret.

14. Die Mel. 1704.

Es ko_stet viel ein Christ zu sein und nach dem Sinn des reinen Gei_stes le_ben denn der Na_tur geht es gar sau_er ein sich immer_dar in Christi Tod zu ge_ben und ist hier gleich ein Kampf wohl ausge_richt' das macht's noch nicht das macht's noch nicht.

15. Die Mel. 1704.

Hüter, wird die Nacht der Sünden nicht verschwinden Hü_ter, ist die Nacht schier hin? wird die Fin_ster_niss der Sin_nen bald zer_rin_nen da_rin ich ver_wi_ckelt bin.

16. Die Mel. 1704.

Mein Freund zerschmilzt aus Lieb und seinem Blute sein Leiden ist der Hölle strenge Pein
Er löscht den Gram zerbricht des Treibers Ruthe das Leben wirft sich in den Tod hinein
davon zer_springt des Todes Schlund nun macht mein Bräu_tigam mich wieder_um gesund.

17. Die Mel. 1710, S. 38 – 39 des Melodieenanhangs zur fünften Ausgabe des Freil. Gesangb.

Largo.

O wie se-lig sind die Seelen die mit Je-su sich ver-mählen die sein sanfter Lie-bes-wind so gewal-tig-lich ge-trieben dass sie ganz da-selbst ge-blieben wo sich ihr Magnet be-findt

18. Die Mel. 1704.

Der schma-le Weg ist breit ge-nug zum Le – ben wenn man nur sanft und grad und stil-le geht so wird man nicht so leichtlich um-ge-weht man muss sich recht hin-ein be-ge – ben so ist er breit ge-nug zum frommen Le – – ben.

19. Die Mel. 1704.

Wirf ab von mir das schwere Joch der Sünden er-rette mich mein Je-su durch dein Blut
Wenn fer-ner mich die Lü-ste wol-len binden be-freie mich durch dei-ne Lie-bes-gluth.

Hier ist mein Herze zer_malmt von Leid und Schmerze du wirst mich ja nicht lassen in den
Banden ich hab' auf dich ge_baut und Jesu deiner Huld ver_traut drum werd ich nicht zu Schanden

20.
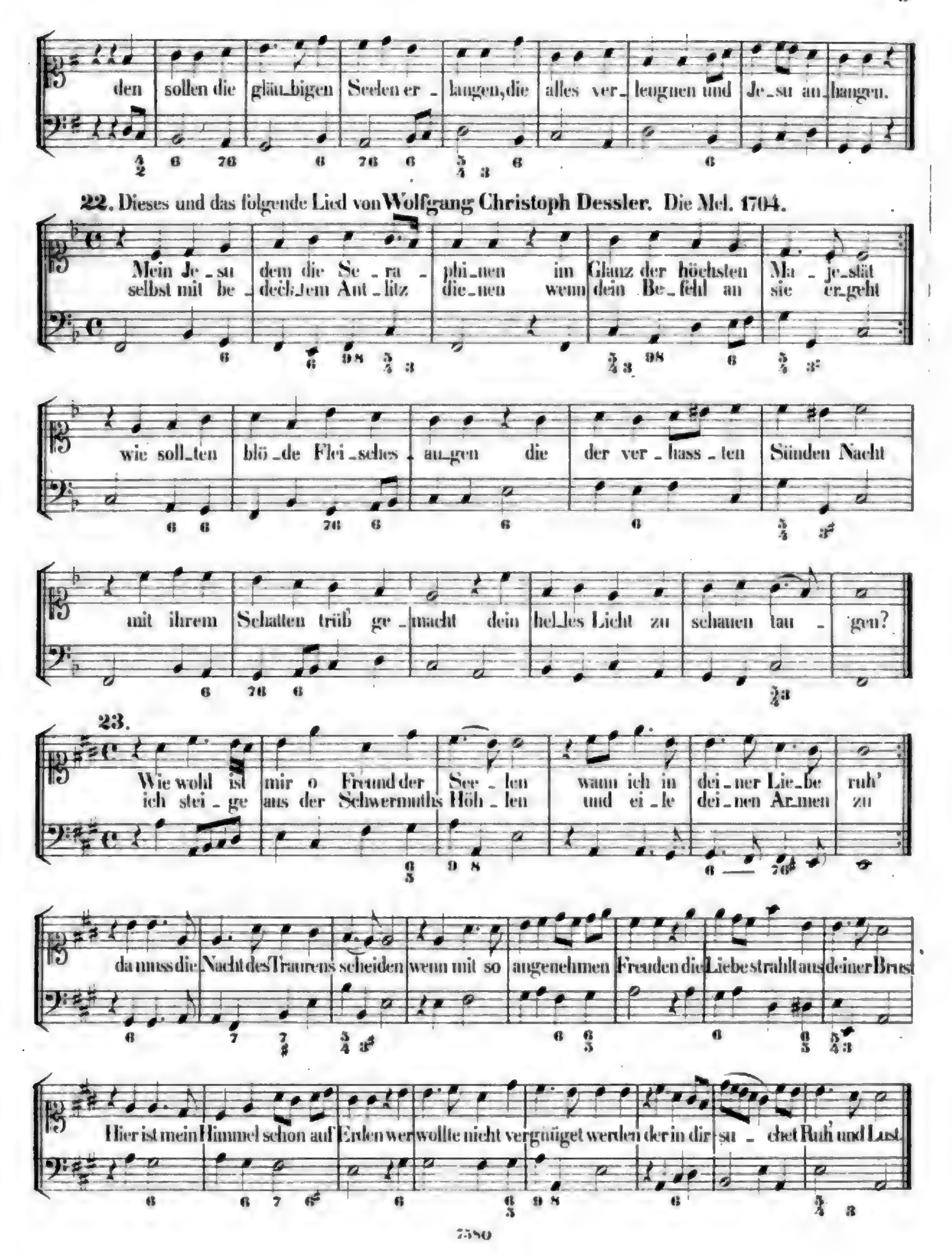
Freilingh. So ist denn nun die Hüt_te auf_ge_bau_et die Hüt_te die der Che_ru_bi_nen
Richter. Mein Salo_mo dein freundli_ches Re_gie_ren stillt al_les Weh das mei_nen Geist be_

Heer und was sich sonst von Engeln fin_det mehr mit wunder_vol_ler Freud und Lust be_schau_et
schwert wenn sich zu dir mein blödes Herze kehrt so lässt sich bald dein Friedensgeist ver_spü_ren

weil ih_res Gleichen die_se wei_te Welt an Herrlich_keit und Schmuck nicht in sich hält.
dein Gnaden_blick zerschmelzet meinen Sinn und nimmt die Furcht und Un_ruh von mir hin.

21. Bartholomäus Crasselius. Die Mel. 1704.

Frie_de, ach Frie_de, ach gött_li_cher Friede, vom Va_ter durch Christum im hei_li_gen Geist
welcher der Frommen Herz Sinn und Ge_müthe in Christo zum e_wi_gen Le_ben aufschleusst


den sollen die gläu_bigen Seelen er_langen, die alles ver_leugnen und Je_su an_hangen.
22. Dieses und das folgende Lied von Wolfgang Christoph Dessler. Die Mel. 1704.
Mein Je_su dem die Se_ra_phi_nen im Glanz der höchsten Ma_je_stät
selbst mit be_deck_tem Ant_litz die_nen wenn dein Be_fehl an sie er_geht
wie soll_ten blö_de Flei_sches au_gen die der ver_hass_ten Sünden Nacht
mit ihrem Schatten trüb ge_macht dein hel_les Licht zu schauen tau_gen?
23.
Wie wohl ist mir o Freund der See_len wann ich in dei_ner Lie_be ruh'
ich stei_ge aus der Schwermuths Höh_len und ei_le dei_nen Ar_men zu
da muss die Nacht des Traurens scheiden wenn mit so angenehmen Freuden die Liebe strahlt aus deiner Brust
Hier ist mein Himmel schon auf Erden wer wollte nicht vergnüget werden der in dir su_chet Ruh und Lust.

24. Christian Andreas Bernstein. Die Mel. 1704.

Ihr Kin_der des Höchsten wie steht's um die Lie_be bleibt ihr auch im Ban_de der
wie folgt man dem wah_ren Ver_ei_ni_gungs_trie_be ist. kei_ne Zer_trennung der

Ei_nig_keit ste_hen der Va_ter im Him_mel kann Her_zen er_ken_nen die
Gei_ster ge_schehen wir dür_fen uns Brü_der ohn' Lie_be nicht nen_nen

Flam_me des Höch_sten muss lich_ter_loh bren_nen.
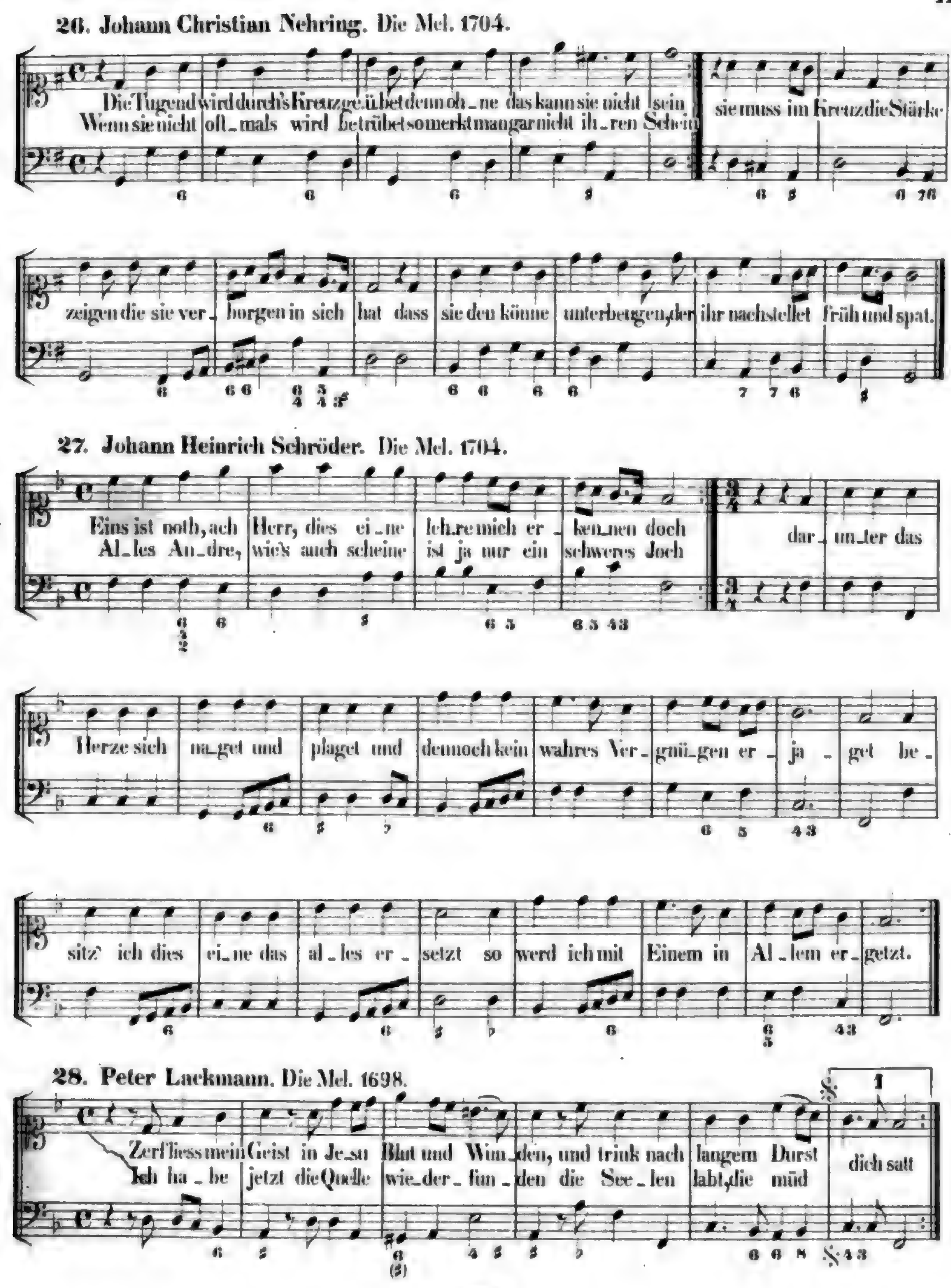
1710 lauten die letzten 2 Takte folgendergestalt:

25. Christian Jacob Koitsch. Die Mel. 1704.

Du bist ja Je_su mei_ne Freu_de wa_rum ist denn mein Herz be_trübt
kaum denn die Freud' auch bei dem Lei_de sein in dem Her_zen das dich liebt.

ach ja mein Je_su wenn ich ü_be mein Herz in dei_ner sü_ssen Lie_be

so zeigt sich sol_che Freud' oft an die kei_ne Zung' aus_spre_chen kann.


26. Johann Christian Nehring. Die Mel. 1704.
Die Tugend wird durch's Kreuz ge_übet denn oh_ne das kann sie nicht sein
Wenn sie nicht oft_mals wird betrübet so merkt man gar nicht ih_ren Schein
sie muss im Kreuz die Stärke
zeigen die sie ver_borgen in sich hat dass sie den könne unterbeugen, der ihr nachstellet früh und spat.
27. Johann Heinrich Schröder. Die Mel. 1704.
Eins ist noth, ach Herr, dies ei_ne leh_re mich er_ken_nen doch
Al_les An_dre, wie's auch scheine ist ja nur ein schweres Joch
dar_un_ter das
Herze sich na_get und plaget und dennoch kein wahres Ver_gnü_gen er_ja_get be_
sitz' ich dies ei_ne das al_les er_setzt so werd ich mit Einem in Al_lem er_getzt.
28. Peter Lackmann. Die Mel. 1698.
Zerfliess mein Geist in Je_su Blut und Wun_den, und trink nach langem Durst
Ich ha_be jetzt die Quelle wie_der_fun_den die See_len labt, die müd
dich satt

und matt eil wie ein Hirsch zu die_ser Quell' die kräf_tig, lieb_lich süss und hell aus

Je_su Herz und Sei_te fliesset und un_ser Herz und Seel' durchsü_ _ _ sset.

29. Johann Eusebius Schmidt. Die Mel. 1704.

Fahre fort, fahre fort, Zion fahre fort im Licht mache deinen Leuchter hel_le lass die erste

Liebe nicht suche stets die Lebensquelle Zi_on dringe durch die en_ge Pfort! fahre fort, fahre fort!
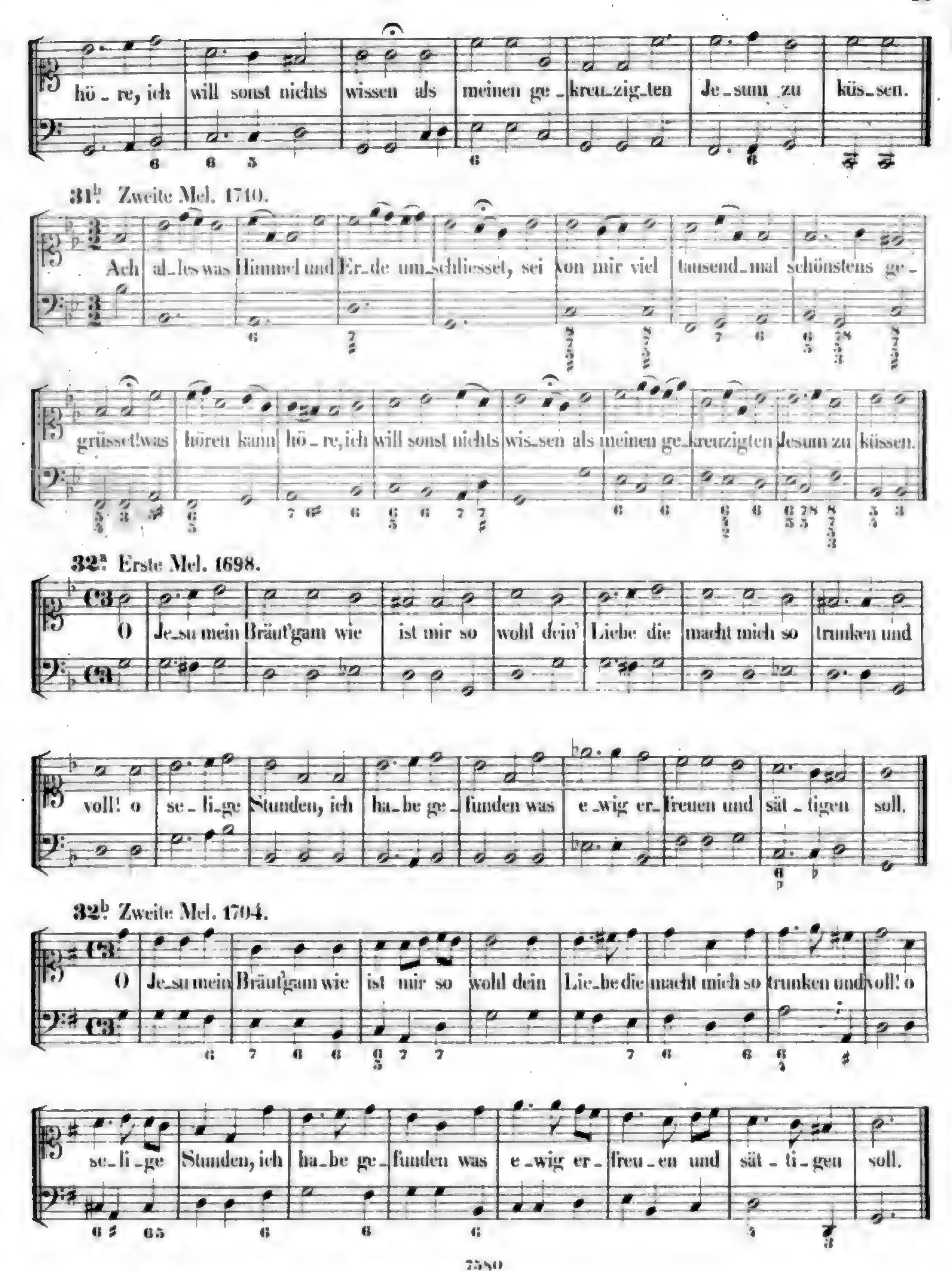
30. Dr. Johann Christian Lange. Übersetzung des lateinischen: *Erit, erit illa hora, qua triumphet gens Sion* etc. von Dr. Petersen. Die Mel. beiden gemeinschaftlich, 1698.

Auf Triumph! es kommt die Stunde da sich Zion die Ge_liebte die Betrübte hoch er_freut!

Ba_bel a_ber geht zu Grunde dass sie kläglich ü_ber Jammer ü_ber Angst und Kummer schreit. D.C.

31. Die Mel. 1698.

Ach al_les was Himmel und Er_de um_schliesset was hören kann
sei von mir viel tausend_mal schönstens ge_grü_sset


hö - re, ich will sonst nichts wissen als meinen ge - kreu_zig_ten Je - sum zu küs_sen.
31b Zweite Mel. 1740.
Ach al_les was Himmel und Er_de um_schliesset, sei von mir viel tausend_mal schönstens ge - grüsset! was hören kann hö - re, ich will sonst nichts wis_sen als meinen ge_kreuzigten Jesum zu küssen.
32a Erste Mel. 1698.
O Je_su mein Bräut'gam wie ist mir so wohl dein' Liebe die macht mich so trunken und voll! o se - li_ge Stunden, ich ha_be ge - funden was e_wig er_freuen und sät - tigen soll.
32b Zweite Mel. 1704.
O Je_su mein Bräut'gam wie ist mir so wohl dein Lie_be die macht mich so trunken und voll! o se_li_ge Stunden, ich ha_be ge_funden was e_wig er_freu_en und sät - ti_gen soll.
7580

33. D. Abraham Hinkelmann. Die Mel. 1704.
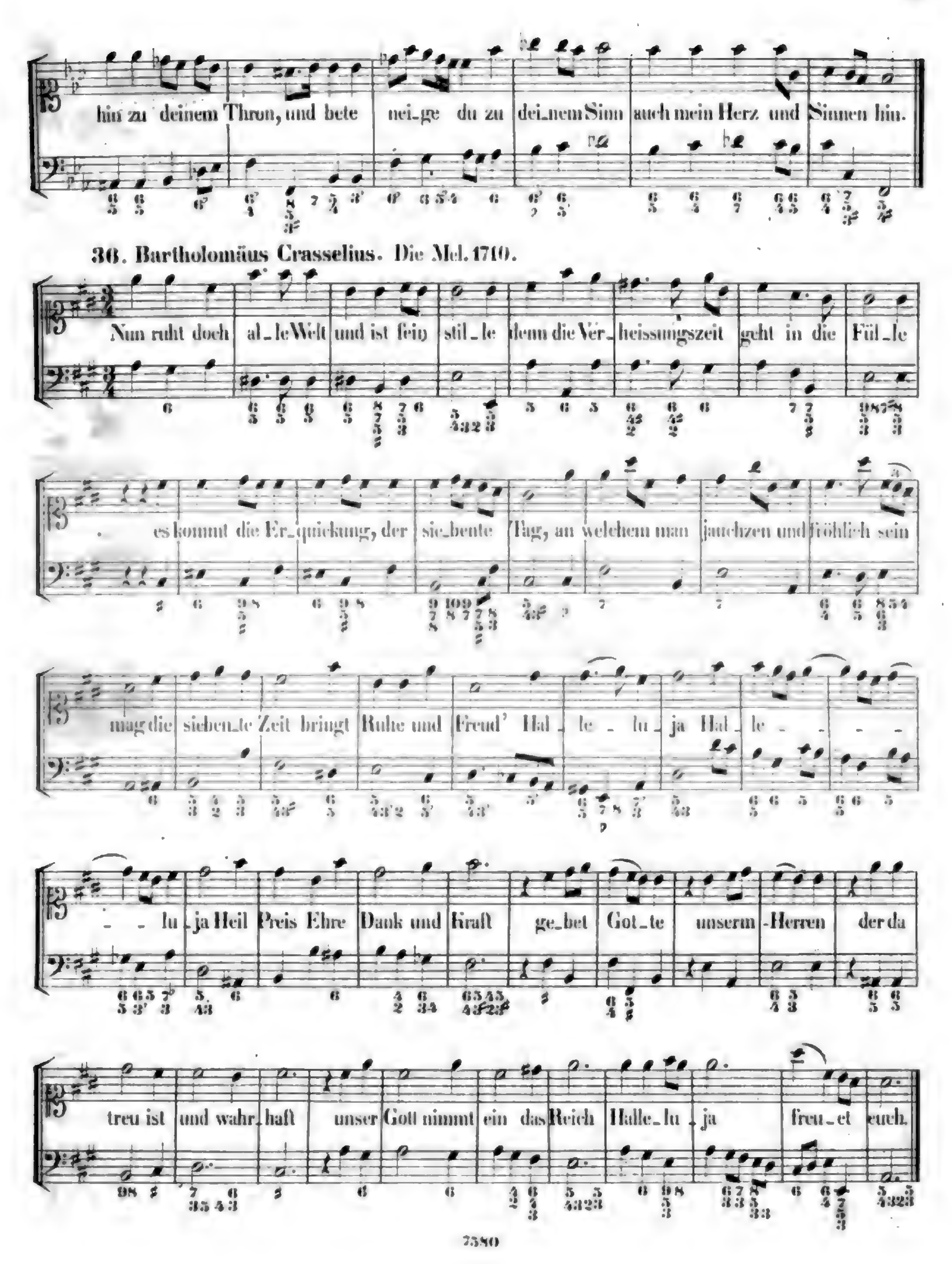
Se_ligstes Wesen un_end_li_che Won_ne Abgrund der al_ler voll_kommensten Lust
e_wi_ge Herrlichkeit prächtig_ste Son_ne der nie Ver_ändrung und Wechsel be_wusst
lass mich dich lo_ben bis einst dort o_ben wo dich die En_gel und
Men_schen be_sin_gen mei_ne ver_herr_lich_te Zun_ge wird klin_gen!

34. Ludwig Andreas Gotter. Die Mel. 1698. *(Salve crux beata, salve.)*

Glück zu, Creutz, von gan_zen Her_zen, komm du an_ge_neh_mer Gast!
dein Schmerz macht mir kei_ne Schmerzen dei_ne Last auch kei_ne Last!

35. Levin Johann Schlicht. Die Mel. im Anhange zur 5ten Ausgabe des Freil. Gesangb. (S. 68.) 1710.

Ach mein Jesu sieh ich trete da der Tag nun mehr sich neigt und die Finster_niss sich zeigt


hin zu deinem Thron, und bete neige du zu dei_nem Sinn auch mein Herz und Sinnen hin.
30. Bartholomäus Crasselius. Die Mel. 1710.
Nun ruht doch al_le Welt und ist fein stil_le denn die Ver_heissungszeit geht in die Fül_le
es kommt die Er_quickung, der sie_bente Tag, an welchem man jauchzen und fröhlich sein
mag die sieben_te Zeit bringt Ruhe und Freud' Hal_le_lu_ja Hal_le_ _ _ _
_ _ lu_ja Heil Preis Ehre Dank und Kraft ge_bet Got_te unserm Herren der da
treu ist und wahr_haft unser Gott nimmt ein das Reich Halle_lu_ja freu_et euch.

37. Reinhard Keiser. 1712. Die folgenden Sätze von Nº 37 bis 49 incl., sind seiner Composition der Passion von B. H. Brockes entnommen.

Evangelist.
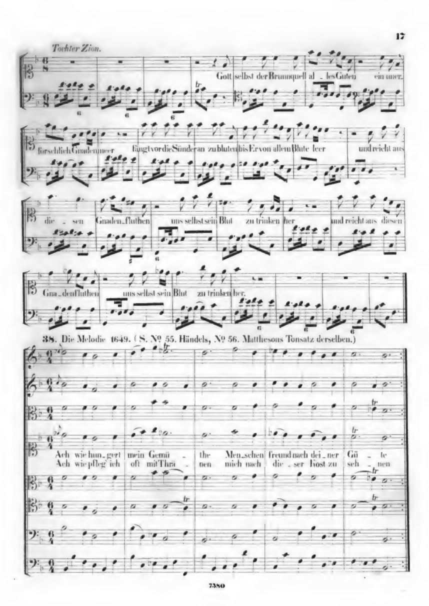
Und bald hernach nahm Er den Kelch und dank_te gab ihn Ih_nen und sprach:

Jesus.

Dies ist mein Blut im neuen Te_stament das ich für Euch und vie_le will vergiessen

es wird dem der es wird ge_niessen zu Tilgung seiner Sünden dienen damit ihr dieses oft er_

kennt, will ich dass jeder sich mit diesem Blute tränke auf dass er meiner stets ge_denke.


Tochter Zion.
Gott selbst der Brunnquell al - les Guten ein uner-
forschlich Gnadenmeer fängt vor die Sünder an zu bluten bis Er von allem Blute leer und reicht aus
die - sen Gnaden_fluthen uns selbst sein Blut zu trinken her und reicht aus diesen
Gna_denfluthen uns selbst sein Blut zu trinken her.
38. Die Melodie 1649. (S. № 55. Händels, № 56. Matthesons Tonsatz derselben.)
Ach wie hun_gert mein Gemü - the Men_schen freund nach dei_ner Gü - te
Ach wie pfleg' ich oft mit Thrä - nen mich nach die - ser Kost zu seh - nen

Ach wie pfle_get mich zu dür - sten nach dem Trank des Le - bens - für - sten

wün_schestets dass mein Gebei - - ne sich durch Gott mit Gott ver - ei - ne.

39. Soliloquium.

Jesus.

Mich drückt der Sünde Centner_last mich ängstiget des Abgrunds Schrecken mich will ein schlammigter Morast der grundlos ist bedecken mir presst der Höllen wilde Gluth aus Bein und Adern Mark und Blut und weil ich noch zu allen Plagen muss deinen Grimm o Va_ter tra_gen
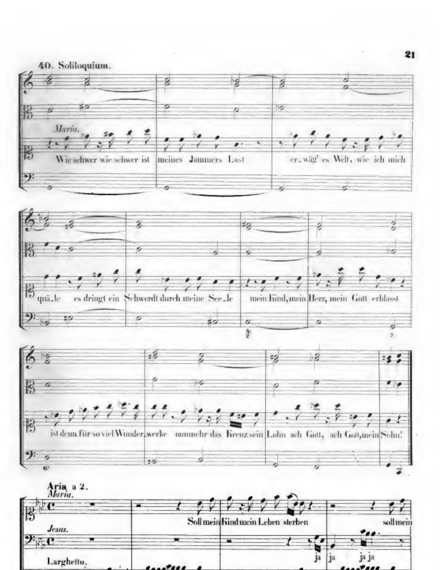
vor welchem al_le Marter leicht so ist kein Schmerz der mei_nem gleicht.

Aria.

Oboe.

Jesus.

Ist's möglich dass dein Zorn sich stil_le ist's möglich dass dein Zorn sich stille so lass den Kelch vorü_ber gehn doch müsse Vater nicht mein Wille dein Wille nur allein ge_schehn dein Wille dein Wille nur al_lein ge_schehn.


40. Soliloquium.
Maria.
Wie schwer wie schwer ist meines Jammers Last er_wäg' es Welt, wie ich mich
quä_le es dringt ein Schwerdt durch meine See_le mein Kind, mein Herr, mein Gott erblasst
ist denn für so viel Wunderwerke nunmehr das Kreuz sein Lohn ach Gott, ach Gott, mein Sohn!
Aria a 2.
Maria.
Soll mein Kind mein Leben sterben soll mein
Jesus.
ja ja ja ja
Larghetto.

Kind mein Leben sterben und vergiesst mein Blut sein Blut und vergiesst mein Blut sein Blut

ja ja ja ja ja ich sterbe dir zu

gut dir zu gut dir den Himmel zu erwerben sterb ich dir zu gut.

41.
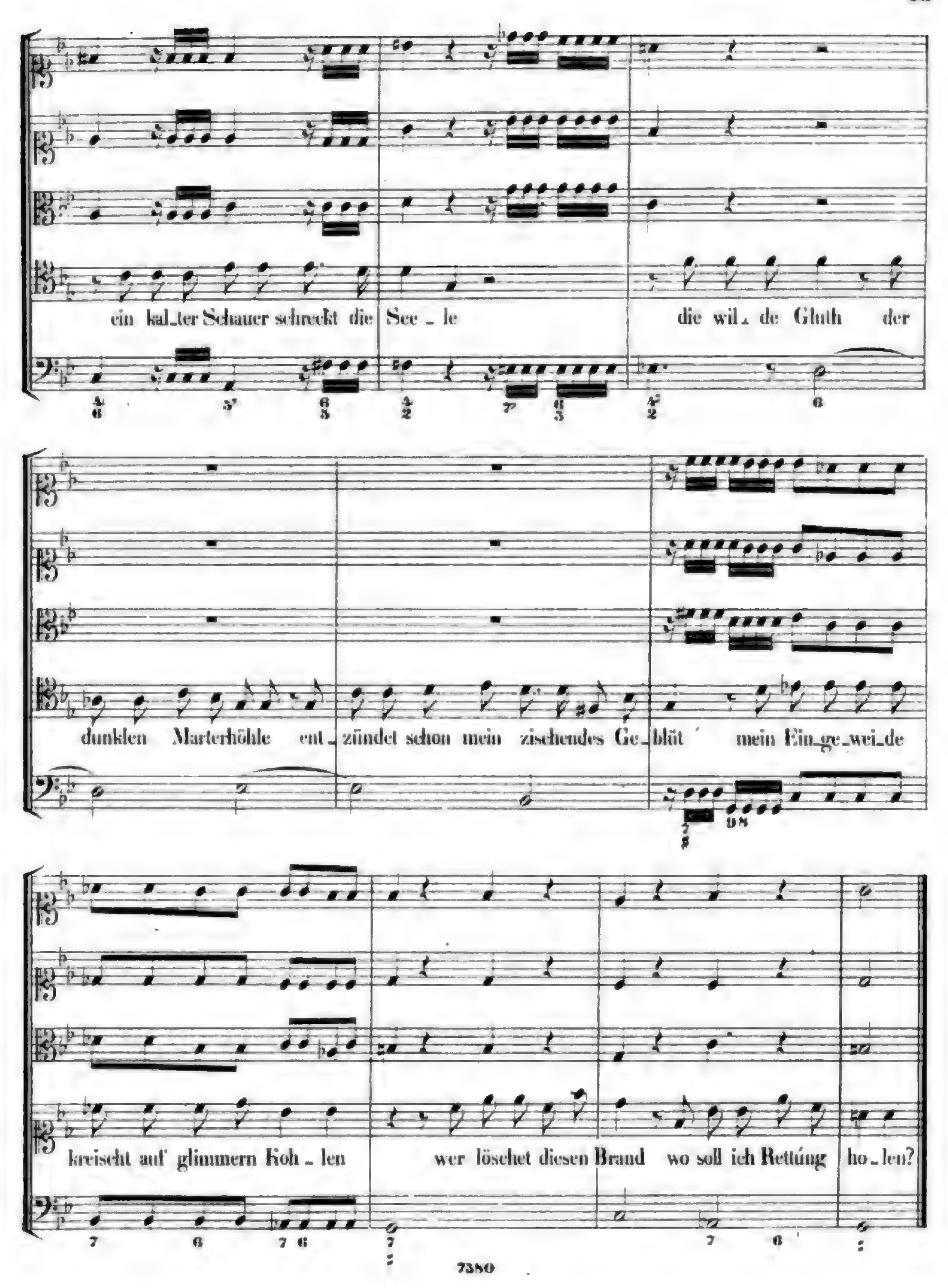
Jesus.

E _ _ li e _ _ li la_ma a _ sabthani la _ ma a _ sab_thani

42. Soliloquium.

Petrus.

Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth
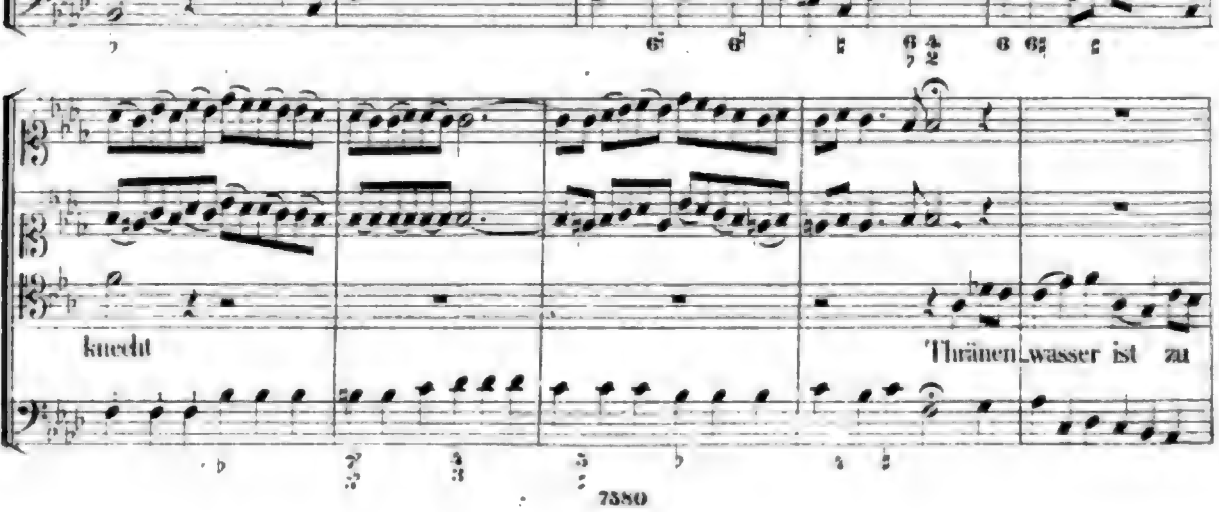


ein kal_ter Schauer schreckt die See _ le
die wil_de Gluth der
dunklen Marterhöhle ent_zündet schon mein zischendes Ge_blüt
mein Ein_ge_wei_de
kreischt auf glimmern Koh_len
wer löschet diesen Brand
wo soll ich Rettung ho_len?

Violette. Flauti dolci all' 8va alta.

Heul' du Schaum der Menschen_

kin_der Heul' du Schaum der Menschen_kin_der wins'le

wins'le wil_der Sündenknecht Heu_le wins_le wins'le wilder Sünden_



schlecht wei_ne Blut weine Blut ver_stock_ter Sün_der Heule wins_le

wei_ne Blut verstock_ter Sün_der Thränen_wasser ist__ zu schlecht.

D.C. sino al 𝄐

43. Soliloquium.

Affettuoso. pp

Tochter Zion.

Die Ro_sen krö_nen sonst der rauhen Dornen Spitzen wie

kommt's dass hier ein Dorn die Sarons Ro_se krönt. Da auf den Rosen sonst Aurora Perlen

thränt fängt hier die Rose selbst Rubinen an zu schwitzen ja wohl erbärmliche Ru-

binen die ausgeronnen Blut auf Jesus Stirne sehn ich weiss ihr werdet mir zum Schmuck der Seele

dienen und dennoch kann ich auch nicht ohne Schmerzen sehn.

44. Aria. a 2.
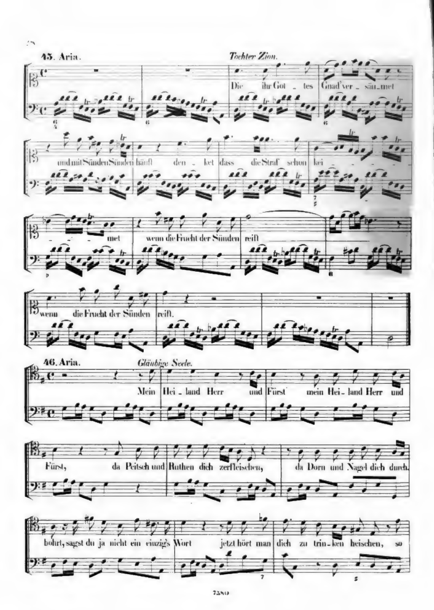
Violette unisone.

Tochter Zion.

Sind meiner Seele tie_fe Wun_den; durch dei_ne Wun_den nun ver_bunden? kann ich durch deine Qual und Sterben, nunmehr das Paradies er_erben. Ist al_ler Welt Er_lö_sung nah?

Gläubige Seele.

Dies sind der Töchter Zion Fragen weil Jesus nun nichts kann vor Schmerzen sa_gen so neiget er sein Haupt, so neiget er sein Haupt und win_ket: ja.


45. Aria.
Tochter Zion.
Die ihr Got_tes Gnad'ver_säu_met und mit Sünden Sünden häuft den_ket dass die Straf' schon kei_ _ _ _met wenn die Frucht der Sünden reift wenn die Frucht der Sünden reift.
46. Aria.
Gläubige Seele.
Mein Hei_land Herr und Fürst mein Hei_land Herr und Fürst, da Peitsch und Ruthen dich zerfleischen, da Dorn und Nagel dich durch_bohrt, sagst du ja nicht ein einzig's Wort jetzt hört man dich zu trin_ken heischen, so

wie ein Hirsch nach Was - ser schreit wo - nach mag wohl den Le - bens-

für - sten des Lebens Wasser - quel - le dür - sten nach unser Seelen

See - lig - keit, nach un - ser See - - - len See - lig - keit.

47. Die Mel. vor 1604. (Vergl. № 57 der folgenden Beispiele. Bei diesem und den beiden folgenden Chorälen schliessen sich die beiden Geigen und die Bratsche den drei oberen Singstimmen durchweg an.

Ach Gott und Herr wie gross und schwer sind mein be - gang - ne Sün - -

Zu dir flieh' ich verstoss mich nicht wie ich's wohl hab ver - die - -

tr

den da ist nie - mand der hel - fen kann in die - ser Welt zu fin - - den.

net ach Gott zürn' nicht geh nicht ans Gricht dein Sohn hat mich ver - söh - - net.

tr

48. Die Mel. 1641. (Vergl. Nº 58 unter den folgenden Beispielen.)

O Men-schen-kind nur dei-ne Sünd hat die-ses an-ge-rich-tet da du durch die Mis-se-that wa-rest ganz zer-nich-tet.

49. Choral. (Die Mel. aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts; gewöhnlich, doch mit Unrecht, dem Nicolaus Herrmann zugeschrieben. S. Th. I Seite 397.)

Mein Sünd mich wer-den krän-ken sehr mein G'wis-sen wird mich na-gen denn

Ihr'r sind viel wie Sand am Meer doch will ich nicht ver - za - gen ge - denk'n will ich an

dei - nen Tod Herr Je - su dei - ne Wunden roth die wer - den mich er - hal - ten.

50. Aus Reinhart Keiser's siegendem David. Die Mel. (Wie schön leuchtet der Morgenstern) 1599; der Tonsatz wahrscheinlich 1728.
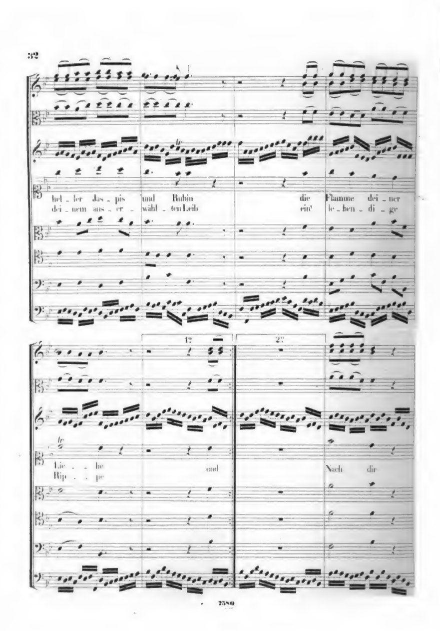
Oboi e Violini.
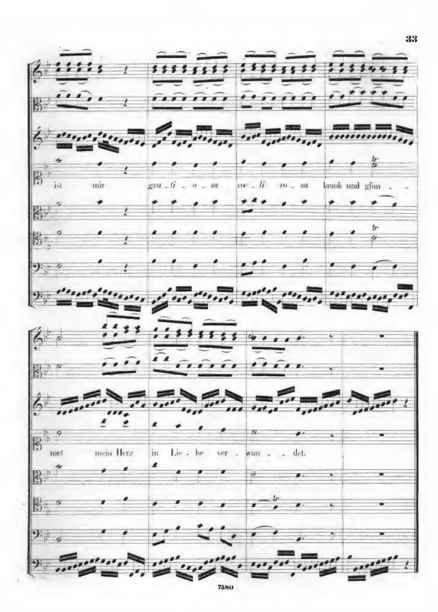
Violetta.

Violino princ.
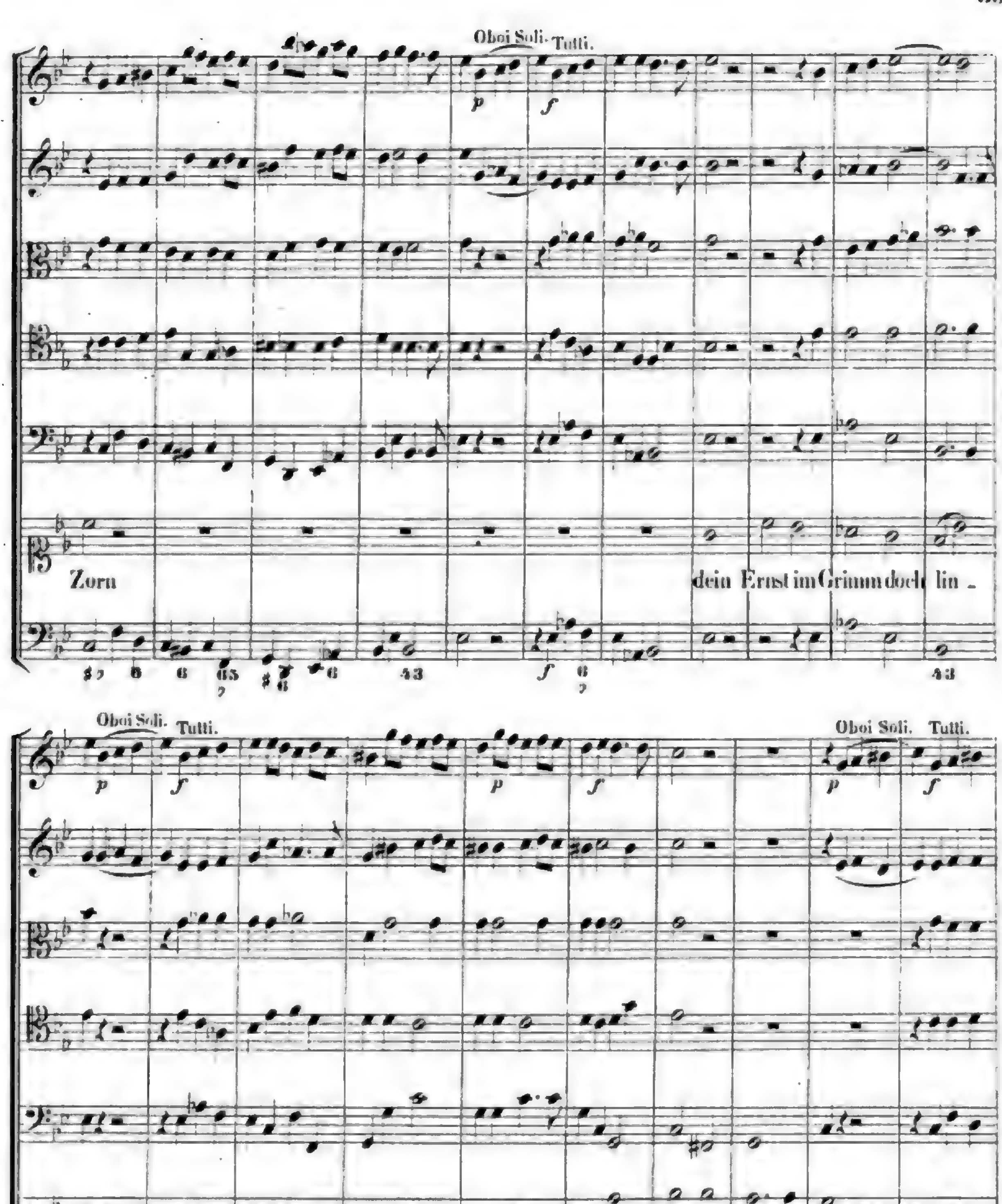
Geuss sehr tief in mein Herz hin - ein du

er - freu mich dass ich doch bleib' an


hel - ler Jas - pis
dei - nem aus - er -
und Rubin
wähl - ten Leib
die
ein'
Flamme dei - ner
le - ben - di - ge
1º
2º
Lie - - be
Rip - - pe
und
Nach dir


ist mir gra - ti - o - sa co - li ro - sa krank und glim - -
met mein Herz in Lie - be ver - wun - - det.

51ª Georg Friedrich Händel. Zwischen 1703–1709. S. Th. I, Beisp. 80, die fünfstimmige Behandlung dieser Melodie von **Hans Leo Hassler** ihrem Erfinder; (Gedr. 1601.) desgleichen Th. II, Beisp 54, ihre fünfstimmige Bearbeitung durch **Johann Stobäus.** (Gedr. 1634.)


Oboi Soli.
Tutti.
Zorn
dein Ernst im Grimm doch lin-
der
sonst ist's mit mir verlorn

Violini Soli.
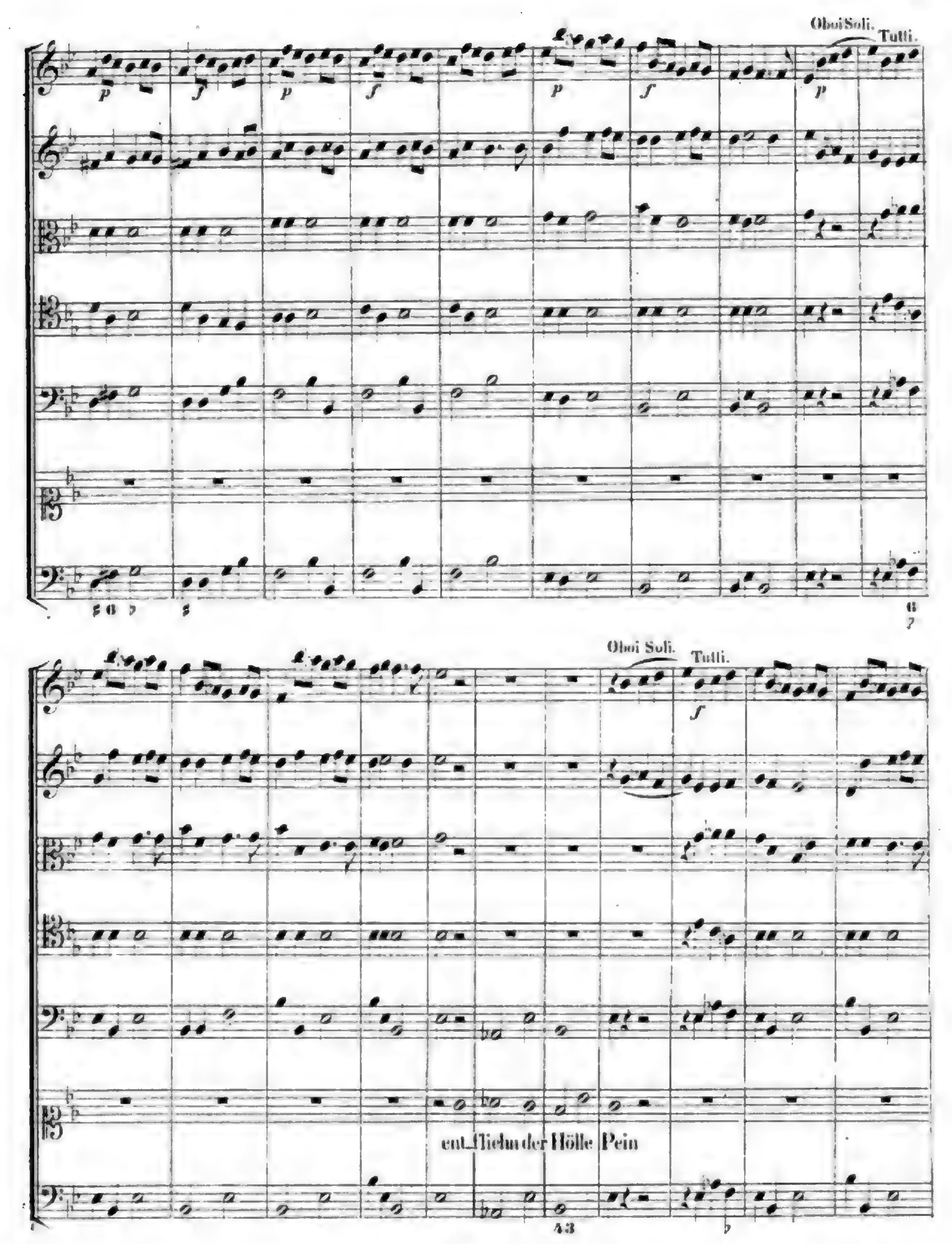
Ach Herr wollst mir ver - ge - ben mein Sünd und gnädig

c. Oboi.

Oboi Soli Tutti

Violini Soli.

sein dass ich mag e - wig le - ben


Oboi Soli.
Tutti.
Oboi Soli.
Tutti.
ent_fliehn der Hölle Pein

Oboi Soli. Tutti. Oboi.

p f p

ent_ flieh'n der Hölle Pein

51b. Violino ed Oboe I.

p f p f

Violino ed Oboe II.

Viole.

Soprano.

Ehr sei im Himmelsthro_
dem Va_ter und dem Soh_

Alto.

Tenore.

Basso.

Fondamento.

F

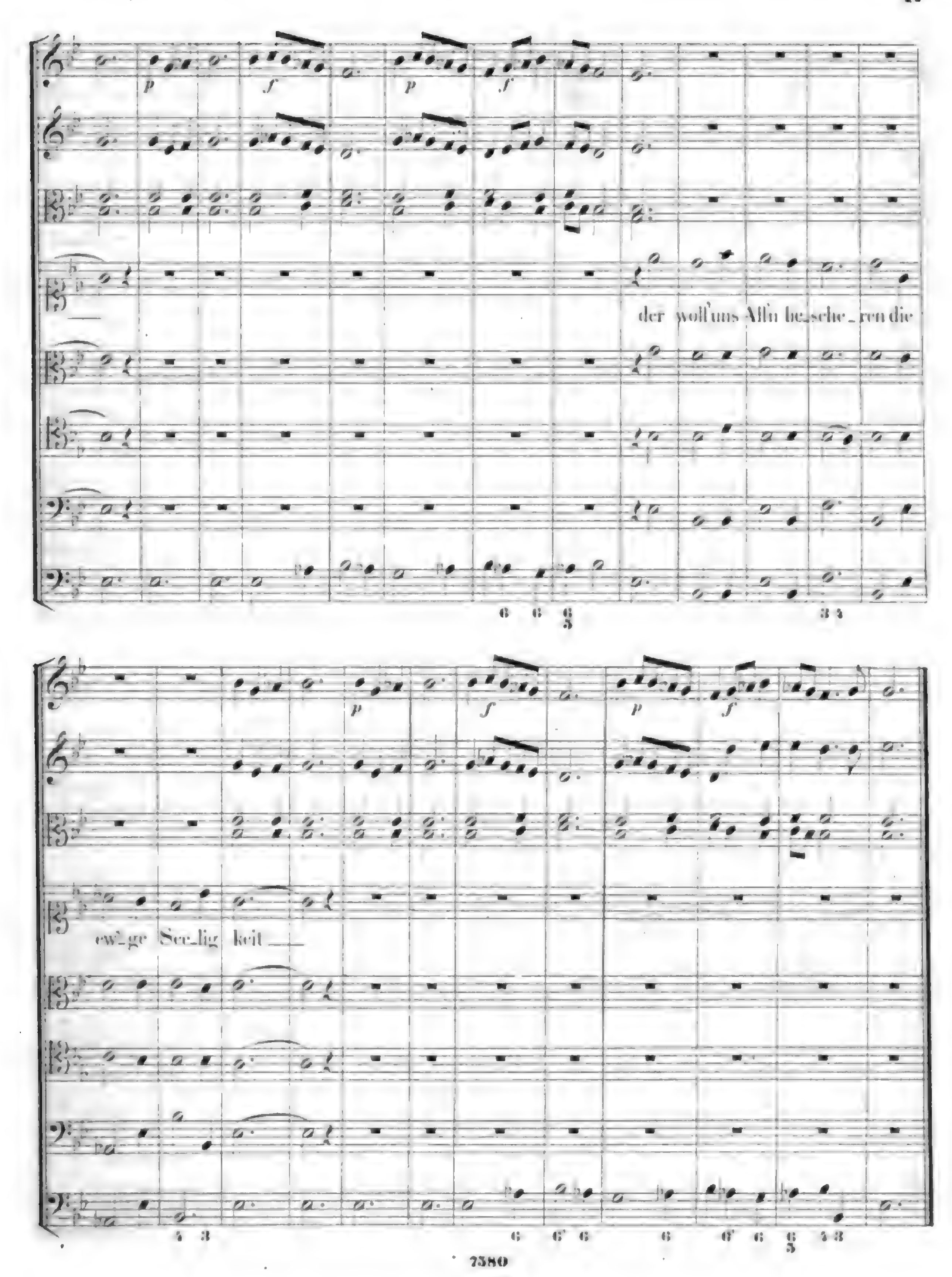
ne mit ho_hem Ruhm und Preis
ne und auch zu glei _ cher Zeit

Z

dem heil'gen Geist mit Eh _ ren

in al_le Ewig_keit der wolln uns Alln be_sche_ren

die ew'ge See_lig_keit


der woll'uns Alln beschehren die
ew'ge Seelig keit

52. Aus Händels Composition der Passion von B. H. Brockes. 1716.

Adagio e staccato. *piano sempre.*

Violini. forte

Viola.
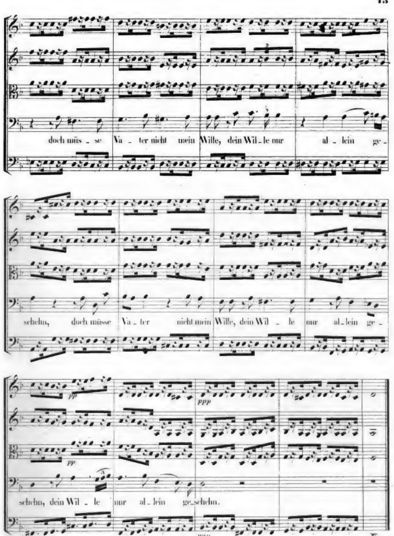
Jesus.

Bassi senza Cembalo.

Ist's möglich

ist's mög_lich dass dein Zorn sich stil_le ist's mög_lich ist's

möglich dass dein Zorn sich stille so dass den Kelch vor_ü_bergehn


doch müs _ se Va _ ter nicht mein Wille, dein Wil _ le nur al _ lein ge _
schehn, doch müsse Va _ ter nicht mein Wille, dein Wil _ le nur al _ lein ge _
pp
schehn, dein Wil _ le nur al _ lein ge _ schehn.
ppp

53. Ebendaher, 1716.

Adagio.

Oboe Solo.

Violino I.

Violino II.

Viola.
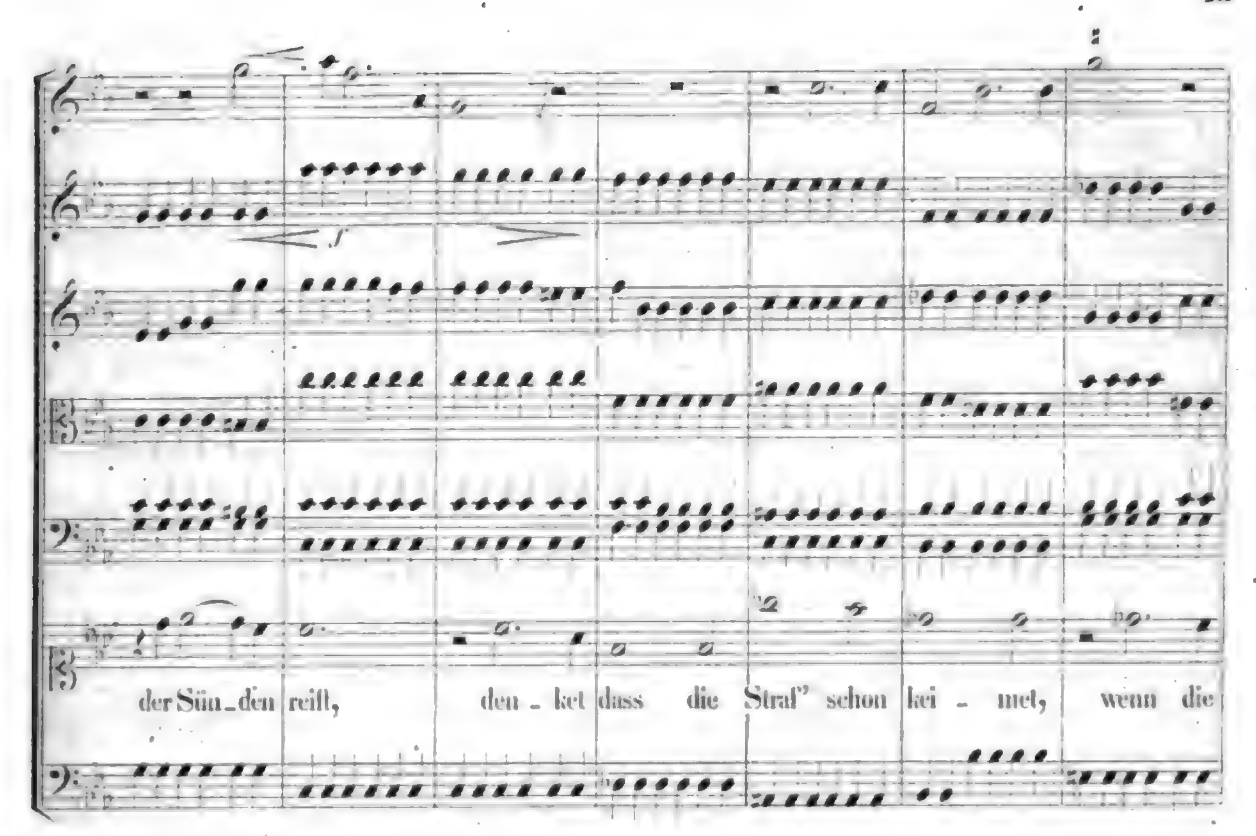
Due Bassoni.
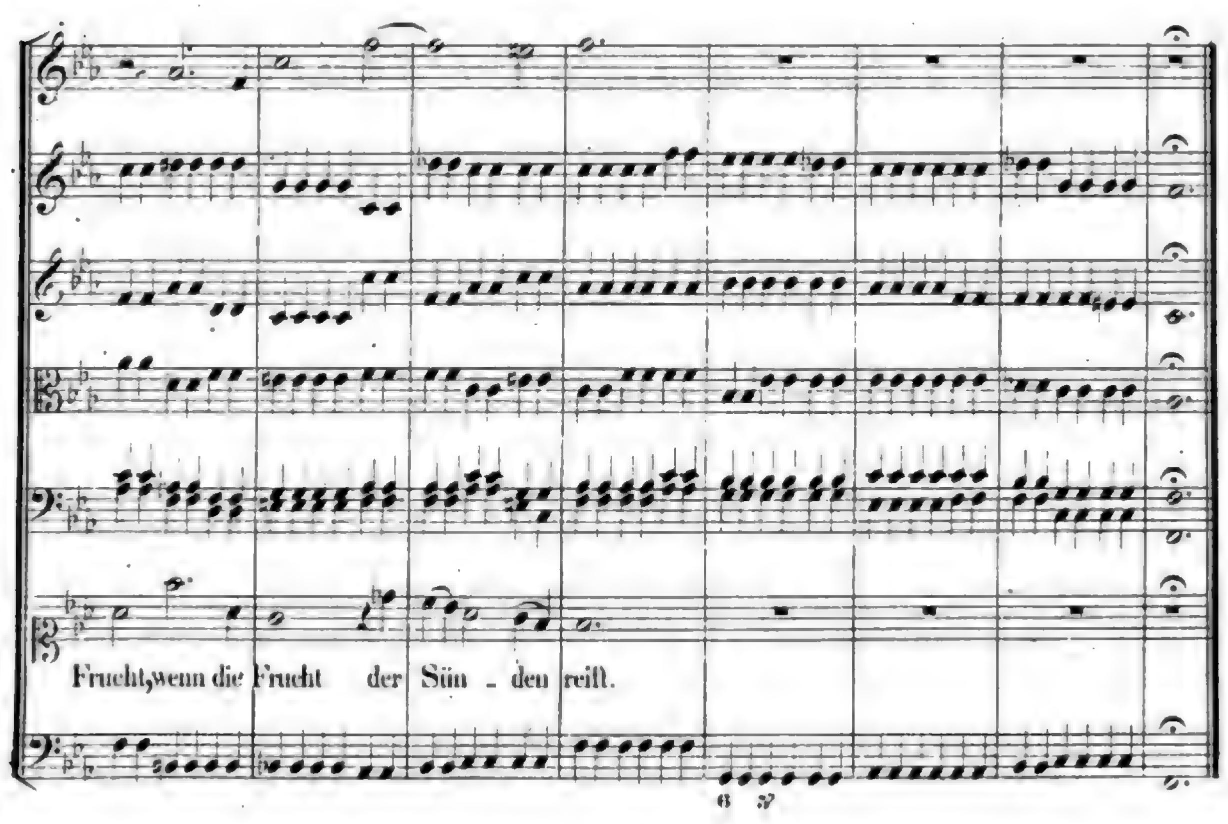
Tochter Zion.

Die ihr Got_tes Gnad' ver_säu_met und mit Sünden Sün_den häuft, und mit Sün_den Sünden

Basso.

häuft, den_ket dass die Straf' schon keimet, wenn die Frucht


der Sün_den reift,
den _ ket dass die Straf' schon kei _ met, wenn die


Frucht, wenn die Frucht der Sün _ den reift.

54. Ebendaher, 1716.

Adagio.

Violino e Oboè Imo — *senza Oboi.*

Violino e Oboè IIdo

Viola.

Maria.

Jesus.
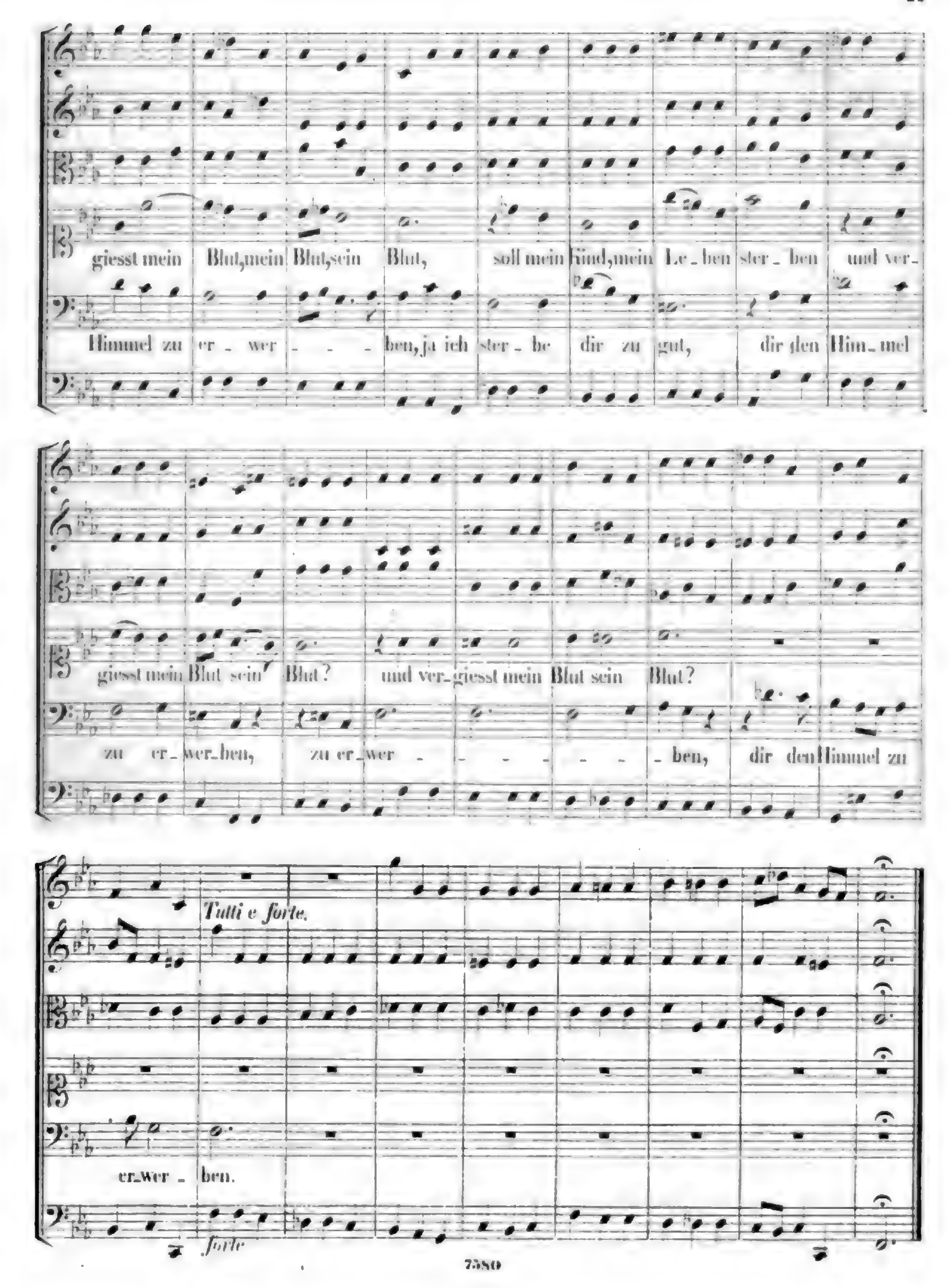
Bassi.

Soll mein Kind, mein Le - ben ster - ben und ver - giesst sein Blut, mein Blut?

Ja ich ster - be dir zu gut, dir den Himmel zu er - wer - ben.
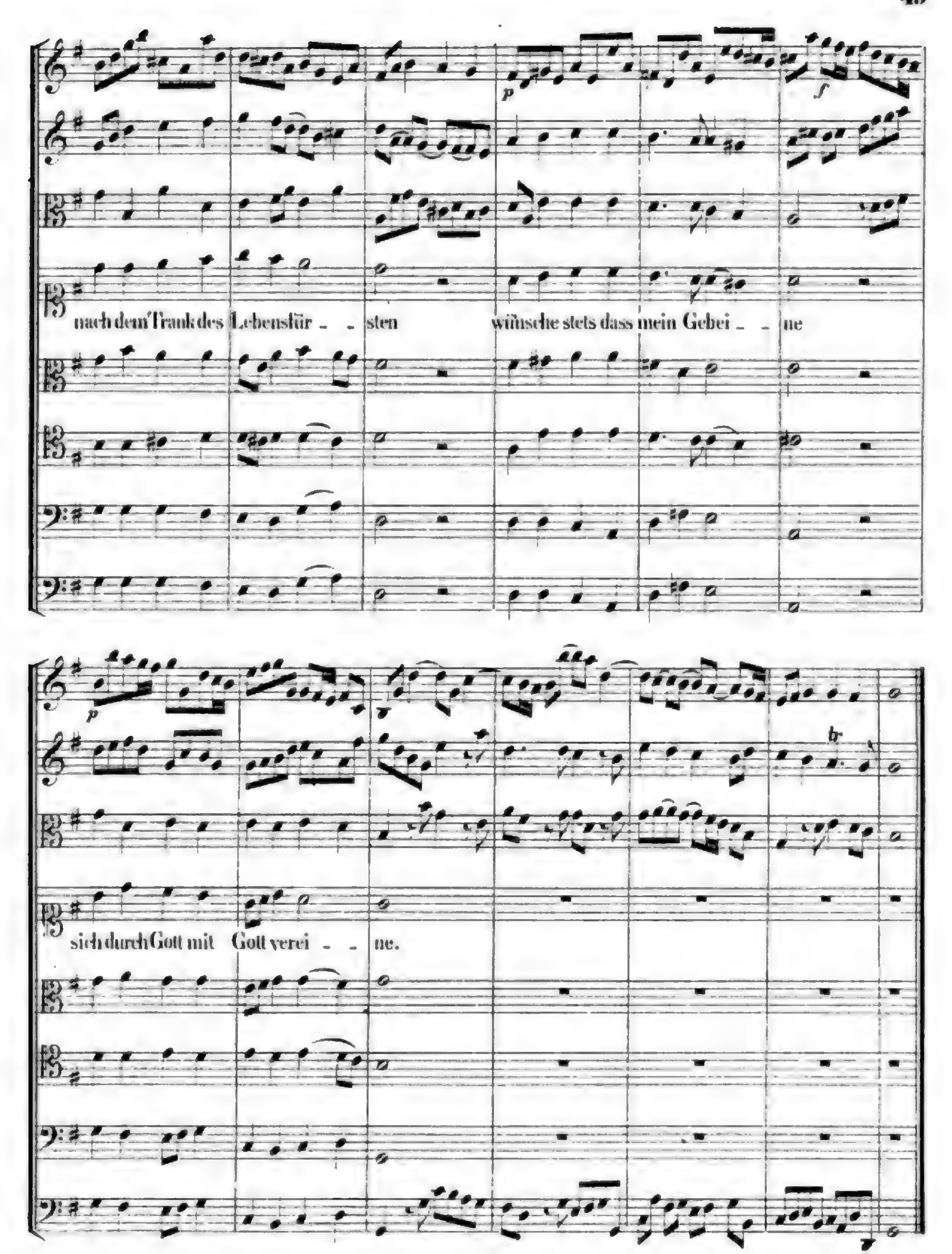
Soll mein Kind, mein Leben ster - ben und ver -

Ja ich ster - be dir zu gut, dir den


giesst mein Blut, mein Blut, sein Blut, soll mein Kind, mein Le-ben ster-ben und ver-
Himmel zu er-wer - - - ben, ja ich ster-be dir zu gut, dir den Him-mel
giesst mein Blut sein Blut? und ver-giesst mein Blut sein Blut?
zu er-wer-ben, zu er-wer - - - - - - ben, dir den Himmel zu
er-wer-ben.
Tutti e forte.
forte

55 Die Mel. 1649, der Tonsatz 1716. Ebendaher.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Sopran c. Oboe.
Ach wie hungert mein Ge_mü_the Menschenfreund nach deiner Gü_te ach wie pfleget mich zu dür_sten
Ach wie pfleg'ich oft mit Thrä_nen mich nach die_ser Kost zu seh_nen
Alto.
Tenore.
Basso.
Basso.


nach dem Trank des Lebensfür - - sten
wünsche stets dass mein Gebei - - ne
sich durch Gott mit Gott verei - - ne.

56. Johann Mattheson. Aus dessen Passionsmusik nach B. H. Brockes 1718. Die Melodie 1649.

(Schmücke dich o liebe Seele.)

Die erste Geige durchweg mit dem Sopr.
Die zweite Geige mit dem Alt.
Die Bratsche mit dem Tenor.

Geigen und Bratsche.

Ach wie hungert mein Ge - mü - the

Ach wie hungert mein Ge -

Ach wie hungert

Ach *ach wie hun - gert mein Ge - -*

6 6 6 6
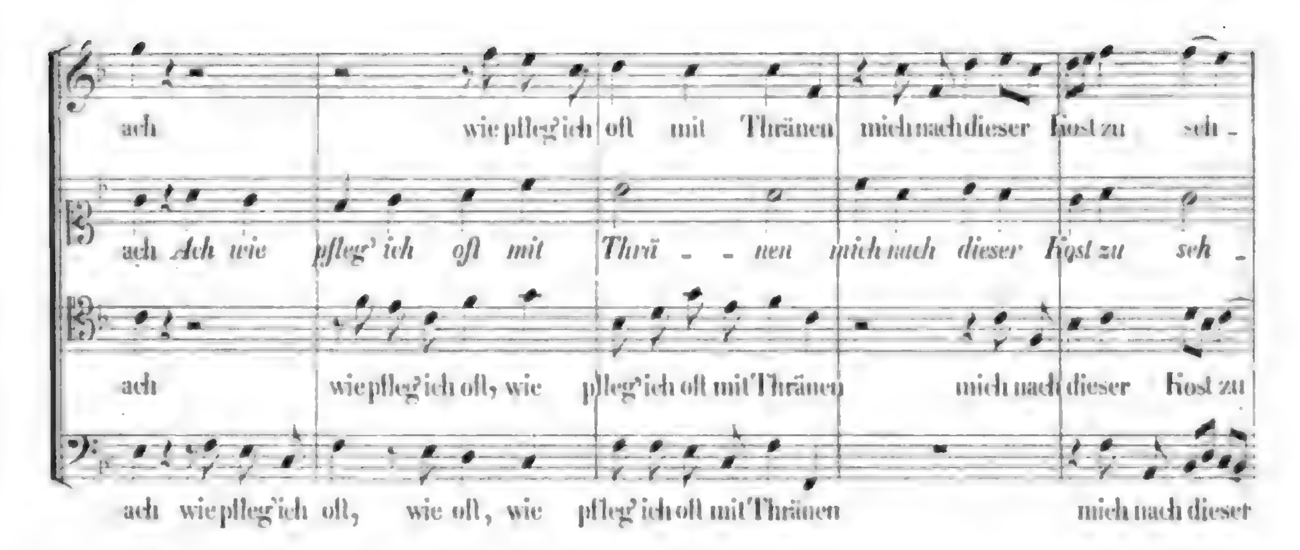
wie hungert mein Gemüthe Menschenfreund Menschenfreund nach deiner Güte
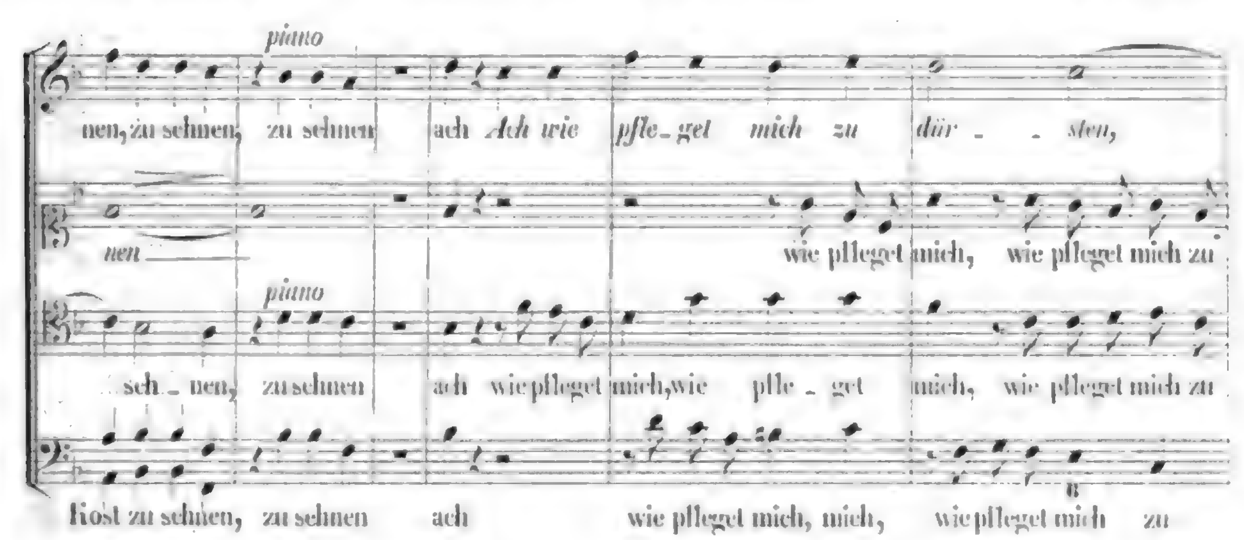
mü - the mein Gemüthe Menschenfreund Menschenfreund nach deiner Gü - te nach deiner Güte
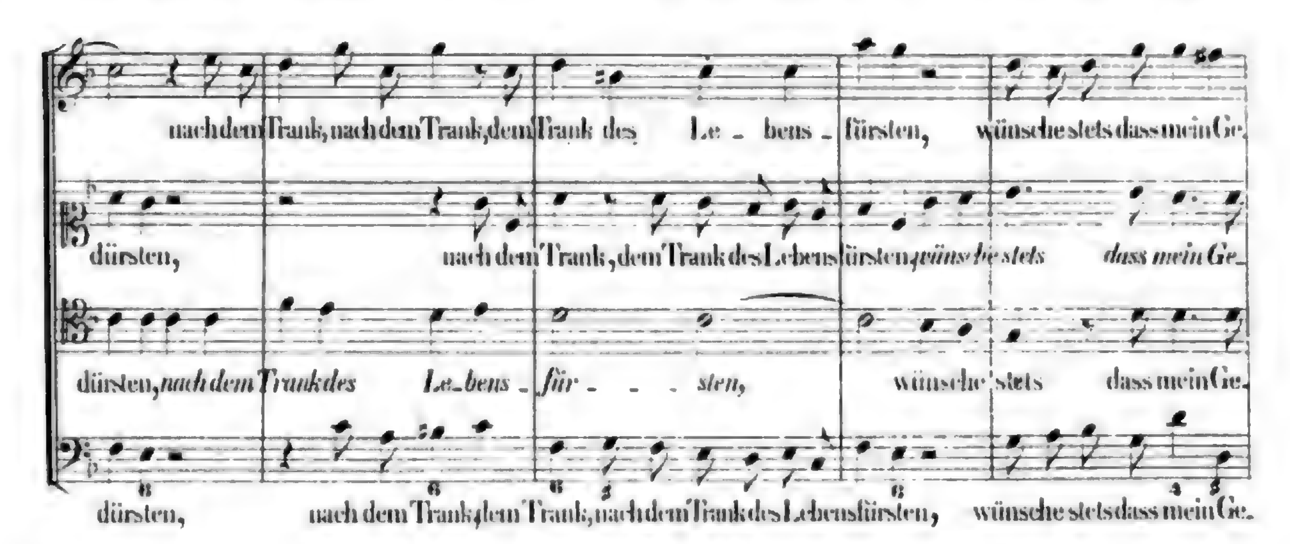
mein Ge - mü - the Menschenfreund Menschenfreund nach dei - ner Gü - te nach deiner Güte

mü - - the Menschenfreund nach dei - ner Gü - te

6 6 6 6 7 6 5/3 6/4 5/3


ach wie pfleg' ich oft mit Thränen mich nach dieser Kost zu seh -
ach Ach wie pfleg' ich oft mit Thrä - - nen mich nach dieser Kost zu seh -
ach wie pfleg' ich oft, wie pfleg' ich oft mit Thränen mich nach dieser Kost zu
ach wie pfleg' ich oft, wie oft, wie pfleg' ich oft mit Thränen mich nach dieser


piano
nen, zu sehnen, zu sehnen ach Ach wie pfle - get mich zu dür - - sten,
nen wie pfleget mich, wie pfleget mich zu
piano
seh - nen, zu sehnen ach wie pfleget mich, wie pfle - get mich, wie pfleget mich zu
Kost zu sehnen, zu sehnen ach wie pfleget mich, mich, wie pfleget mich zu


nach dem Trank, nach dem Trank, dem Trank des Le - bens - fürsten, wünsche stets dass mein Ge.
dürsten, nach dem Trank, dem Trank des Lebens fürsten, wünsche stets dass mein Ge.
dürsten, nach dem Trank des Le. bens - für - - - sten, wünsche stets dass mein Ge.
dürsten, nach dem Trank, dem Trank, nach dem Trank des Lebensfürsten, wünsche stets dass mein Ge.

Nachspiel.

bei_ne sich durch Gott mit Gott ver_ei - - - - ne. Erste Geige.

bei_ne sich durch Gott mit Gott ver_ei_ne. Zweite Geige mit der ersten Geige.

bei_ne sich durch Gott mit Gott ver_ei - - - - ne.

bei_ne sich durch Gott mit Gott ver_ei - - - - ne.

57. Ebendaher. Die Mel. vor 1604.

Carillon.
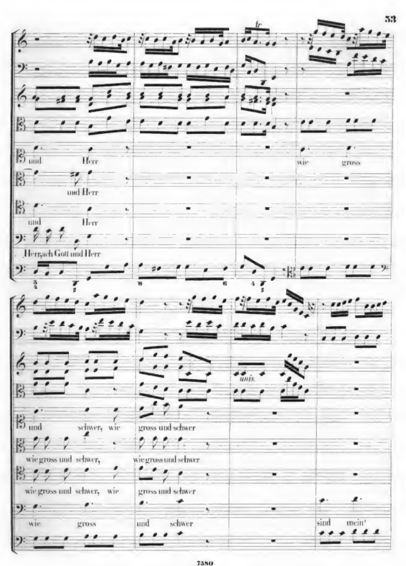
Geigen.

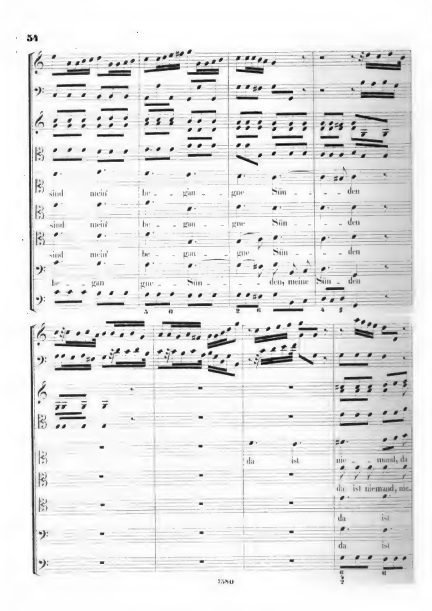
Viola.
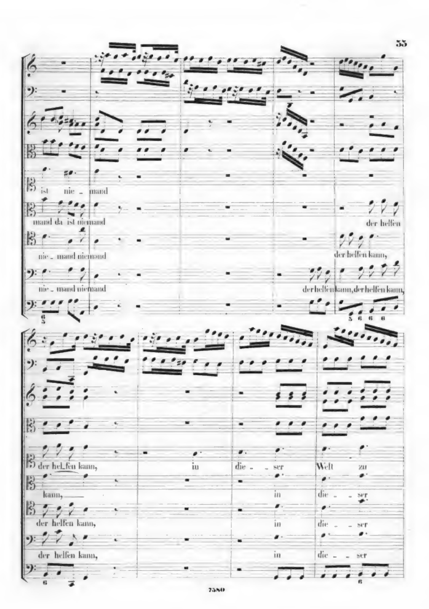
Bässe.

Ach Gott

Ach Gott und Herr, ach Gott und


tr
und
Herr
und Herr
und
Herr
Herr, ach Gott und Herr
wie
gross
unis.
und
schwer, wie
gross und schwer
wie gross und schwer,
wie gross und schwer
wie gross und schwer, wie
gross und schwer
wie
gross
und
schwer
sind
mein'


sind mein' be - gan - gne Sün - - den
sind mein' be - gan - gne Sün - - den
sind mein' be - gan - gne Sün - - den
be - gan gne - Sün - - den, meine Sün - den
da ist nie - mand, da
da ist niemand, nie-
da ist
da ist

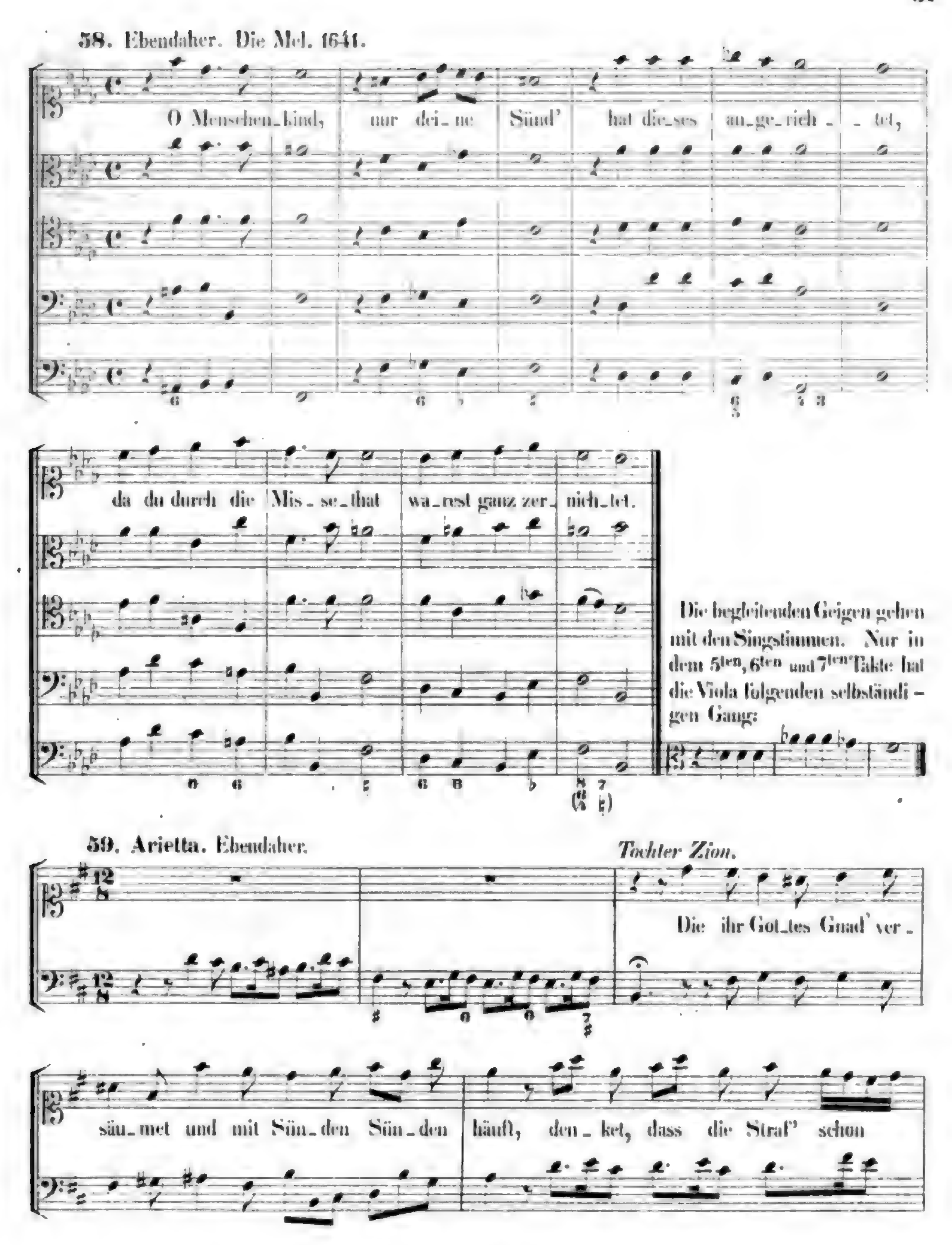

ist nie - mand
mand da ist niemand
der helfen
nie - mand niemand
der helfen kann,
nie - mand niemand
der helfen kann, der helfen kann,
der hel_fen kann,
in
die - ser
Welt
zu
kann,
in
die - ser
der helfen kann,
in
die - ser
der helfen kann,
in
die - ser

fin - - - - den, in die - ser Welt zu fin - - - den.

Welt zu fin - - - den, in die - ser Welt zu fin - - den.

Welt zu fin - - den, in die - ser Welt, in die - ser Welt zu fin - - den.

Welt zu fin - - - den, in die - ser Welt zu fin - - den.


58. Ebendaher. Die Mel. 1641.
O Menschen_kind, nur dei_ne Sünd' hat die_ses an_ge_rich_ _tet,
da du durch die Mis_se_that wa_rest ganz zer_ nich_tet.
Die begleitenden Geigen gehen mit den Singstimmen. Nur in dem 5ten, 6ten und 7ten Takte hat die Viola folgenden selbständi_gen Gang:
59. Arietta. Ebendaher.
Tochter Zion.
Die ihr Got_tes Gnad' ver_
säu_met und mit Sün_den Sün_den häuft, den_ket, dass die Straf' schon

kei_met, wenn die Frucht der Sünden reift.

den_ket, denket, dass die Straf' schon keimet, wenn die Frucht der Sünde reift. Die ihr

Gottes Gnad' versäumet, denket, dass die Straf' schon keimet, wenn die Frucht der Sünden

reift.

60. Georg Philipp Telemann. Aus seinem dreistimmigen Kirchenjahrgange über die Evangelien. 1744.
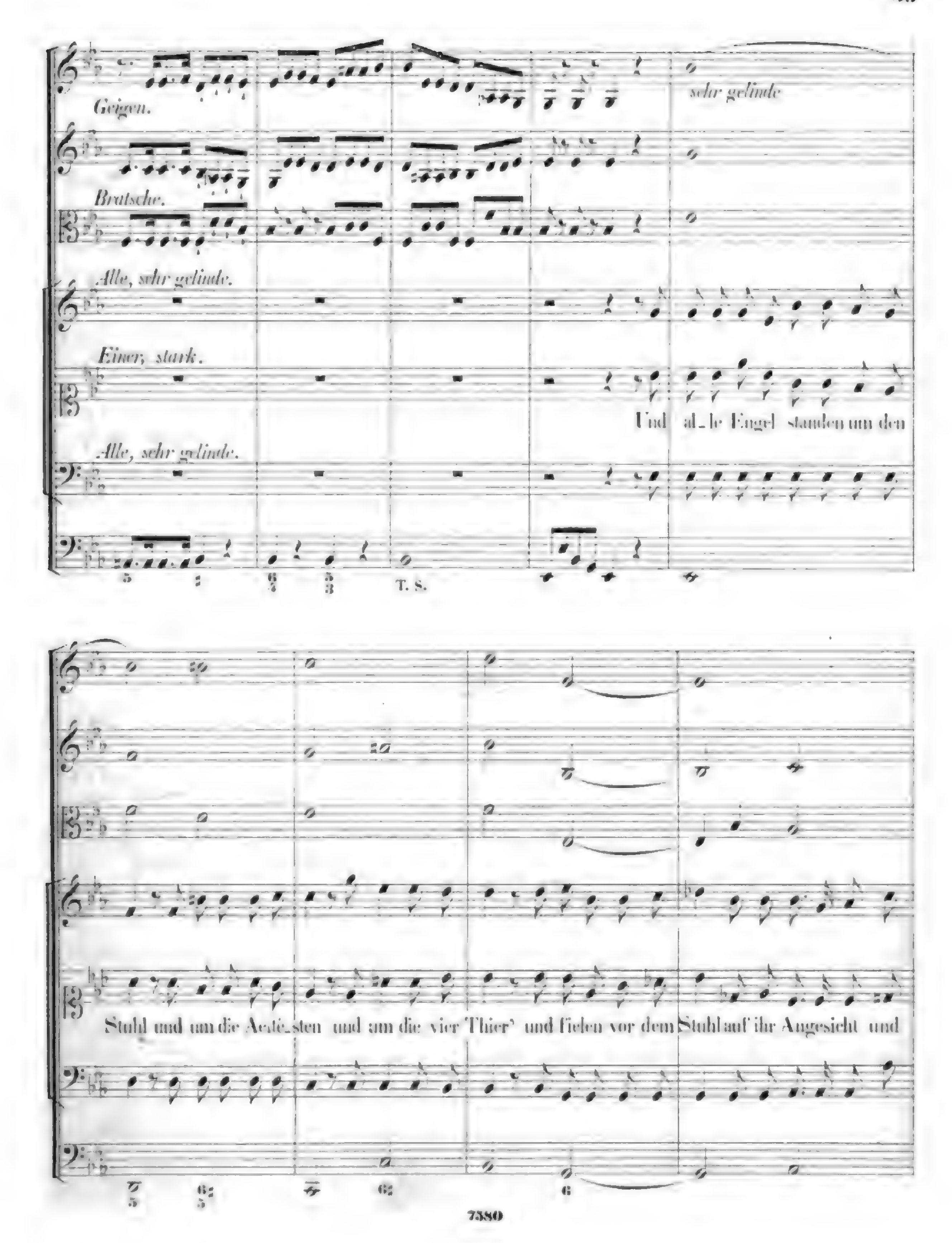
Am Michaelis Festtage.

Langsam.

Geigen.

Bratsche.

7 7 6 5 3 5 6 6 5 6 7 6


Geigen.
sehr gelinde
Bratsche.
Alle, sehr gelinde.
Einer, stark.
Und al_le Engel standen um den
Alle, sehr gelinde.
T. S.
Stuhl und um die Aeltē_sten und um die vier Thier' und fielen vor dem Stuhl auf ihr Angesicht und

Drei Trompeten.

Pauken.

Alle stark

Alle stark

und sprachen A - men A - men Lob und Eh-re und

beteten Gott an und sprachen A - men

Weisheit und Dank und Preis und Kraft und Stär - ke sei unserm Gott von Ewigkeit zu E - -

und Stär-ke

und Stär-ke sei un - serm Gott von E-wig-

gelinde.

gelinde.

- - - - - - - - - wigkeit zu E - wig - keit von E - - - - - - -

keit zu E - - wig - - keit zu E - wig - keit von E - wig - keit zu

gelinde.
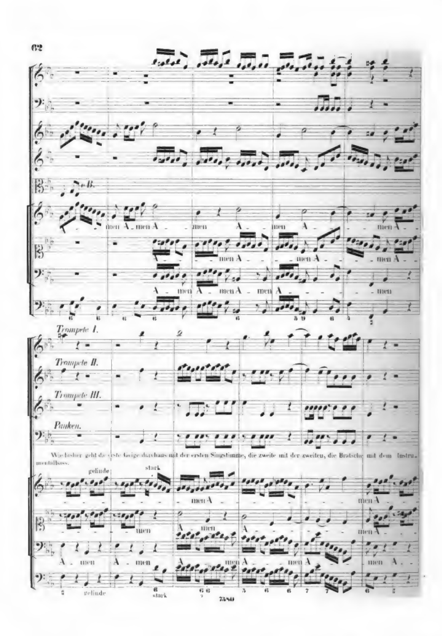
stark.
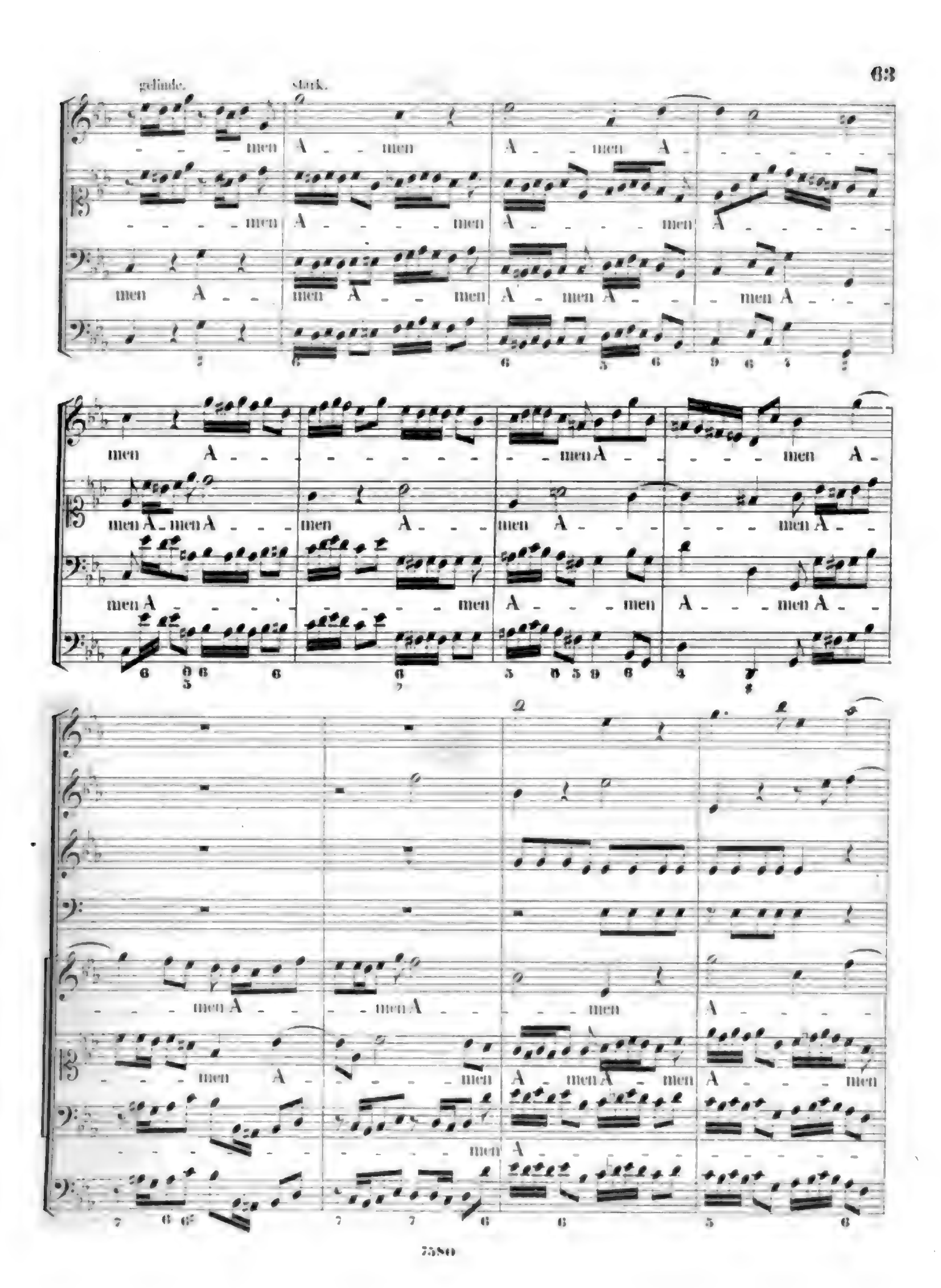
Viola unis. e B.
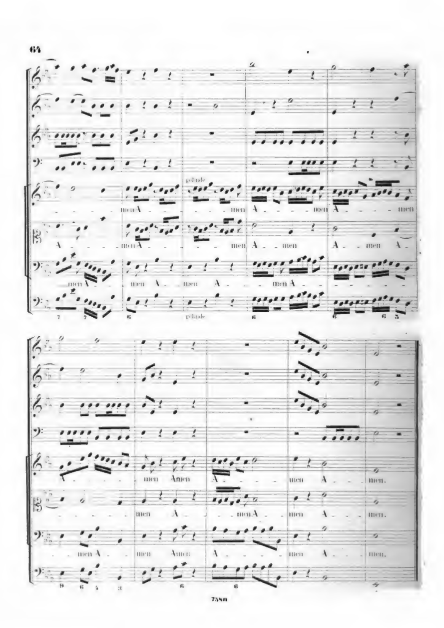
stark.

- - - - - wigkeit zu Ewig - keit A - - - men A - - - men

E - wig - keit zu Ewig - keit


Trompete I.
Trompete II.
Trompete III.
Pauken.
Wie bisher geht die erste Geige durchaus mit der ersten Singstimme, die zweite mit der zweiten, die Bratsche mit dem Instrumentalbass.
gelinde
stark


gelinde.
stark.
men A men
A men A men
men A men A men
men A men A men
men A men A
men A men A
men A men A men A
men A men A men A
men A men A
men A men A
A men A men A men
A men


gelinde
men A men A men
A men A men A
men A men A
men A men
gelinde
men Amen A men A men.
men A men A men A men.
men A men Amen A men A men.

Petrus.

Welch' un_geheurer Schmerz bestürmet mein Ge_müth ein kal_ter Schauer schreckt die

unis.

Seele die wil_de Gluth der dunk_len Marter_höh_le entzündet

schon mein zi_schendes Ge_blüt mein Ein_geweide kreischt auf glimmen Koh_len ver_

löschet diesen Brand wo soll ich Rettung holen?

Aria.

Geigen.

Bass und Viola.

6

Heul' Heul' du Schaum der Menschenkin_der

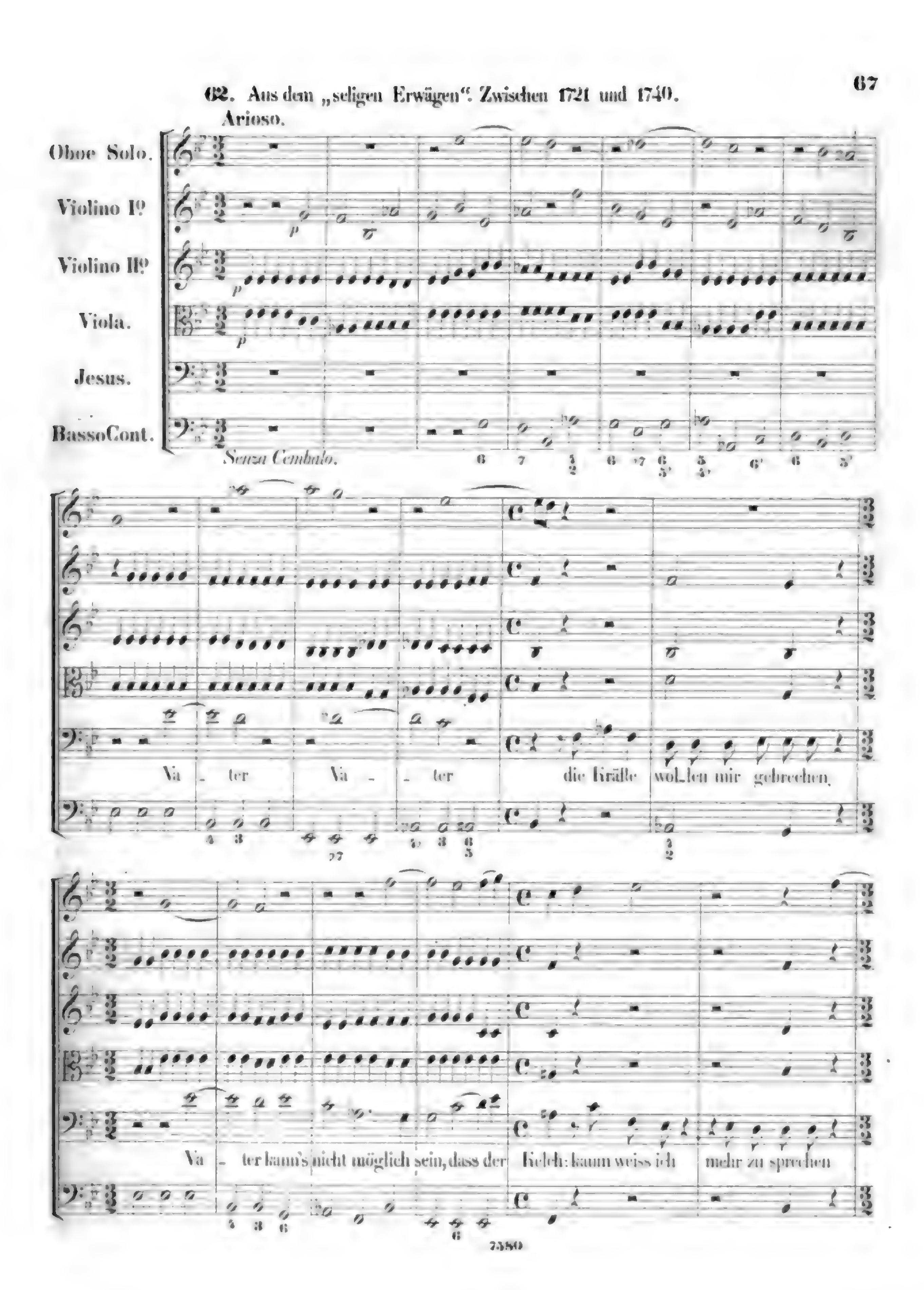
wins'_le, wins'_le wil_der Sün_denknecht heul', winsle, wins_le wil_der

Sün_denknecht Thrä_nen_was_ser ist zu schlecht wei_ne

Blut wei_ne Blut verstockter Sünder, verstock_ter, verstockter Sünder wei_ne, wei_ne,

wei_ne Blut verstockter Sün_der.

62. Aus dem „seligen Erwägen". Zwischen 1721 und 1740.



dass der Kelch für - ü - ber ge - he
der Odem fällt mir schwer
doch mein Wil - le schränkt sich ein, nur der dei - ni - ge (ich kann nicht mehr) der
dei - ni - ge gesche - he.

63. Aus Telemanns „Tag des Gerichts" Zwischen 1740 und 1750.

stark
gelinde
gelinde
gelinde
stark
gelinde
stark

es rauscht
es rauscht
es

stark

rauscht

es rauscht es rauscht

stark

es rauscht

so

es rauscht

so rasseln stark rol_lende Wagen

es rauscht so rasseln stark rol_lende

es rauscht es rauscht so rasseln stark

gelinde stark gelinde

ras - seln stark rol - - len - - de Wa - - gen wer

so rasseln stark rollende Wagen stark rol - lende Wagen stark rol - lende Wagen

Wa - gen so rasseln stark rol - lende Wagen stark rol - lende Wa - gen wer ist's

rol - len - de Wagen so rasseln stark rol - len - - de Wagen wer ist's
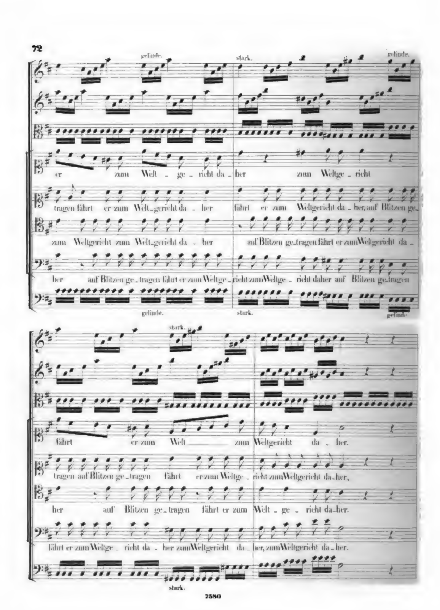
stark. gelinde. stark.
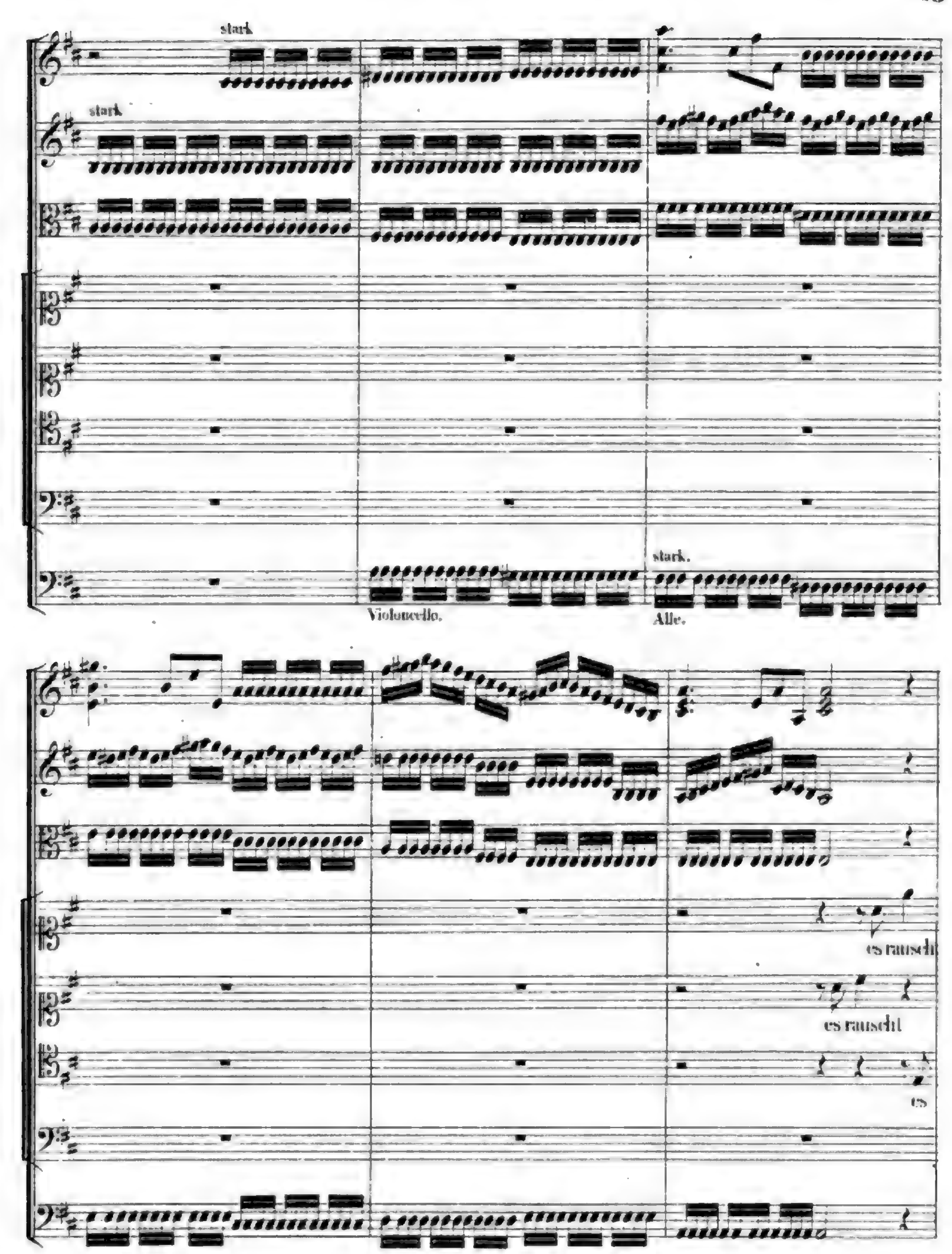
ist's es ist Je - sus von Blit - zen ge - tra - - gen fährt

wer ist's es ist Je - sus auf Blitzen getragen fährt er zum Weltge - richt da - her auf Blitzen ge.

es ist Je - sus auf Blitzen ge - tragen fährt er zum Weltge - richt da - her

wer ist's wer ist's es ist Je - sus auf Blitzen ge - tragen fährt er zum Weltgericht da -


gelinde.
stark.
gelinde.
er zum Welt - ge - richt da - her zum Weltge - richt
tragen fährt er zum Welt_gericht da - her fährt er zum Weltgericht da - her, auf Blitzen ge-
zum Weltgericht zum Welt_gericht da - her auf Blitzen ge_tragen fährt er zum Weltgericht da -
her auf Blitzen ge_tragen fährt er zum Weltge - richt zum Weltge - richt daher auf Blitzen ge_tragen
gelinde.
stark.
gelinde.
stark.
fährt er zum Welt zum Weltgericht da - her.
tragen auf Blitzen ge_tragen fährt er zum Weltge - richt zum Weltgericht da_her,
her auf Blitzen ge_tragen fährt er zum Welt - ge - richt da_her.
fährt er zum Weltge - richt da - her zum Weltgericht da - her, zum Weltgericht da - her.
stark.


stark
stark
Violoncello.
stark.
Alle.
es rauscht
es rauscht
es

stark.

es rauscht

es rauscht

rauscht

es

es rauscht, es rauscht

gelinde

so ras - seln stark rol - len - de

so rasseln stark rollende Wagen stark rollende Wagen so rasseln stark

rauscht so rasseln stark rollende Wagen so rasseln stark rollende Wagen

es rauscht, es rauscht so rasseln stark rollen - de Wagen so rasseln stark

stark gelinde

Wa - gen wer ist's es ist

rol - lende Wagen stark rollende Wagen wer ist's wer ist's es ist

stark rol - lende Wa - gen wer ist's wer ist's es ist

rol - len - de Wa - gen wer ist's wer ist's wer ist's es ist

gelinde stark

Je - sus auf Blit - zen ge - tra - gen

Je - sus auf Blit - zen ge - tra - gen fährt er zum Welt ge - richt da - her auf Blitzen ge -

Je - sus auf Blit - zen ge - tra - gen fährt er zum Welt ge - richt zum Weltge -

Je - sus auf Blitzen ge - tragen fährt er zum Weltge -

gelinde stark gelinde

fährt er zum Welt - ge - richt da - her zum Weltgericht

tragen fährt er zum Weltge - richt da - her, auf Blitzen ge_tragen auf Blitzen ge_tra_gen fährt er zum

richt auf Blitzen ge_tragen fährt er zum Weltge - richt zum Weltge - richt auf Blitzen ge_tragen fährt er zum

richt daher auf Blitzen ge_tragen fährt er zum Weltge_richt da - her fährt er zum Weltgericht da_
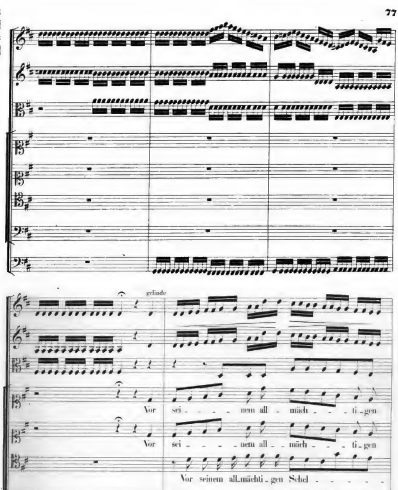
stark

fährt er zum Welt - - - - ge - richt da - her.

Welt_gericht da_her, zum Weltge_richt daher fährt er zum Weltge_richt da - her.

Welt_gericht auf Blitzen ge_tragen fährt er zum Welt - - ge - richt da - her.

her fährt er zum Weltge - richt da_her fährt er zum Weltge_richt da - her.


gelinde
Vor sei - - - - nem all - mäch - - - ti - gen
Vor sei - - - - nem all - - mäch - - - ti - gen
Vor seinem all-mächti - gen Schel - - - - -
Vor seinem all-mächti - - gen Schel -

stark

Schel - - - - ten zer - ris - sen die Wel - ten

Schel - - - - ten zer-rissen die Welten zerrissen, zerris-sen die Wel - - ten

- - - - - ten zer-rissen die Welten zer - ris-sen die Wel - - - - - ten

- - - - - - ten zer-rissen die Welten zer - rissen, zer - ris-sen die Welten

stark

gelinde

stark

gelinde

und sind nicht mehr vor sei - - - nem all - mäch - - ti-gen
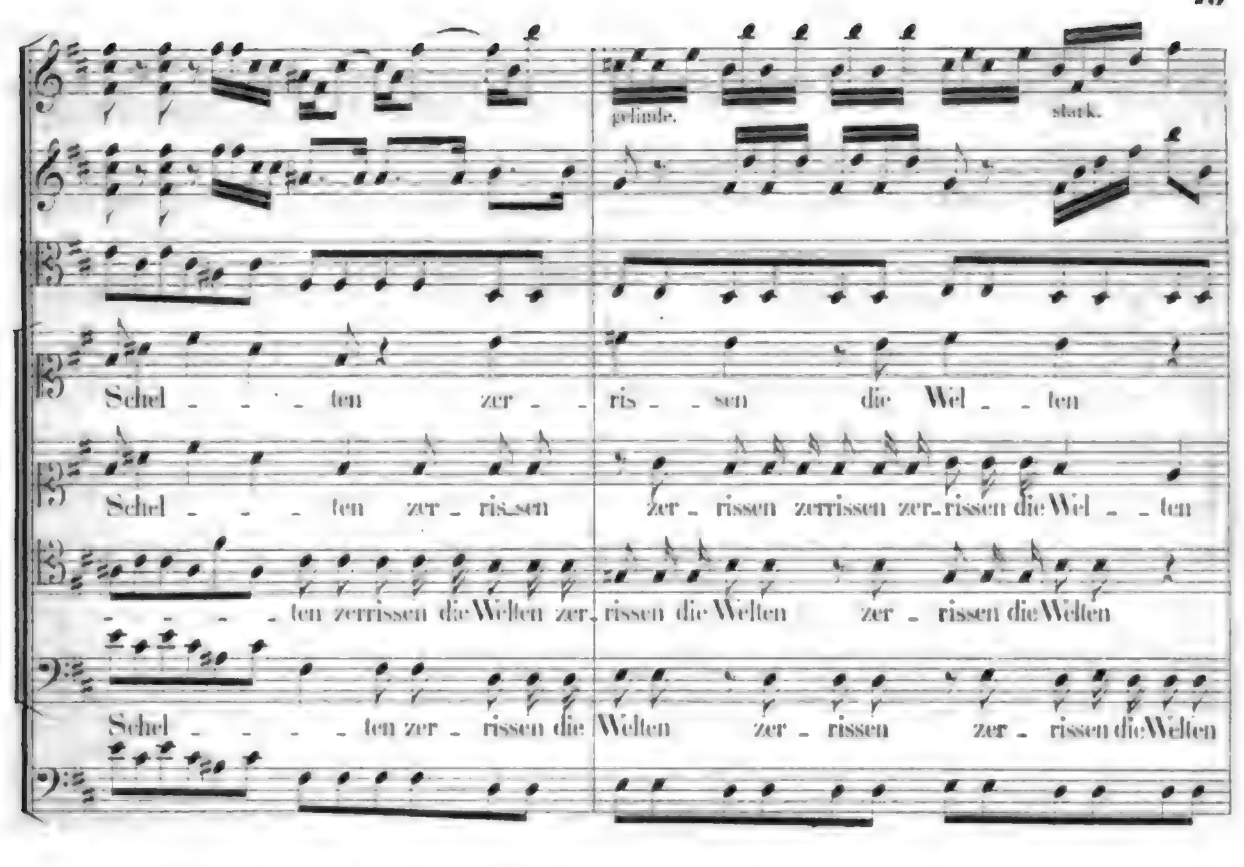
und sind nicht mehr, nicht mehr vor sei - - - nem all - mäch - - ti-gen
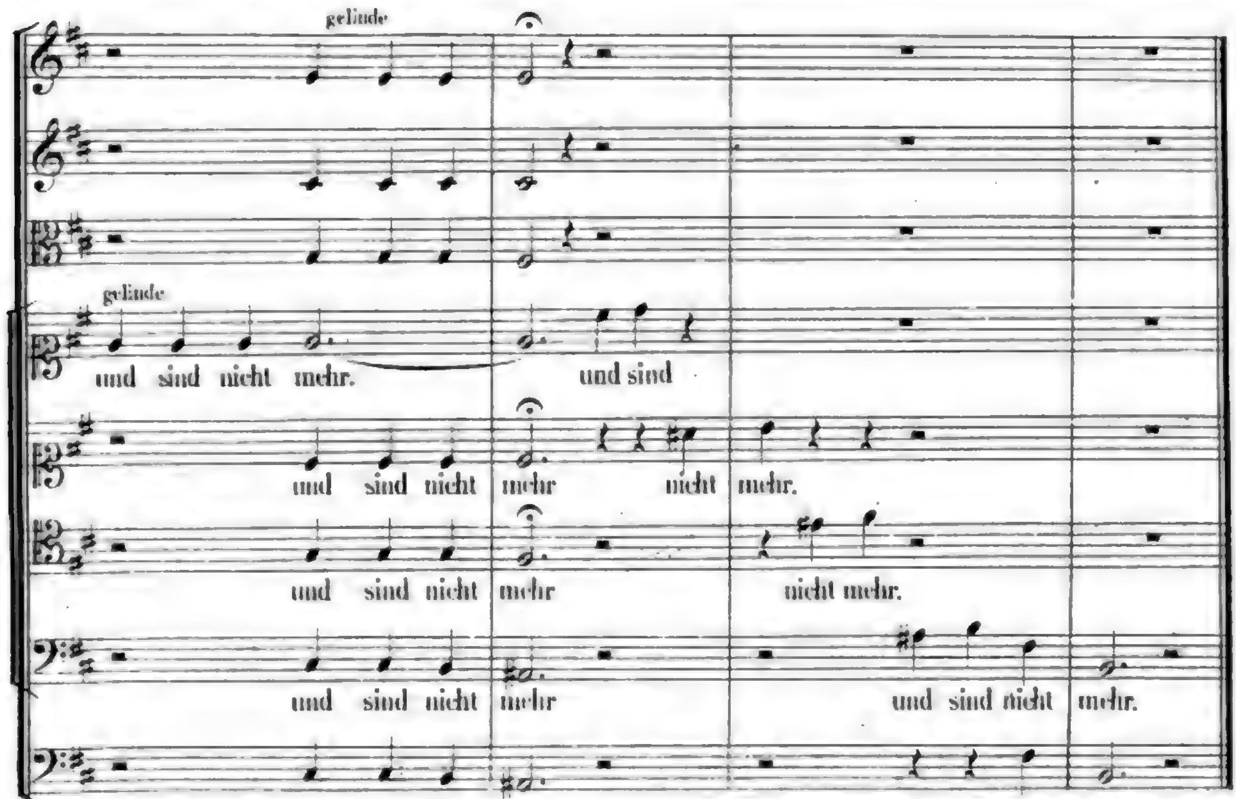
und sind nicht mehr, nicht mehr vor seinem allmächtigen Schel - - -

und sind nicht mehr, nicht mehr vor seinem all-mäch-ti - - gen

gelinde

stark


gelinde.
stark.
Schel - - - ten zer - ris - - sen die Wel - - ten
Schel - - - ten zer - ris_sen zer - rissen zerrissen zer_rissen die Wel - - ten
- - - - ten zerrissen die Welten zer_rissen die Welten zer - rissen die Welten
Schel - - - - ten zer - rissen die Welten zer - rissen zer - rissen die Welten


gelinde
gelinde
und sind nicht mehr. und sind
und sind nicht mehr nicht mehr.
und sind nicht mehr nicht mehr.
und sind nicht mehr und sind nicht mehr.

64. Ebendaher.

Grosses Hoboe.

Geigen.

Bratsche.

gerissen

gerissen

Jesus.

Seid mir ge - seg - net

gerissen

mit dem Bogen.

mit dem Bogen.

ihr Ge - rechten kommt er_bet mei_nes Va_ters Reich
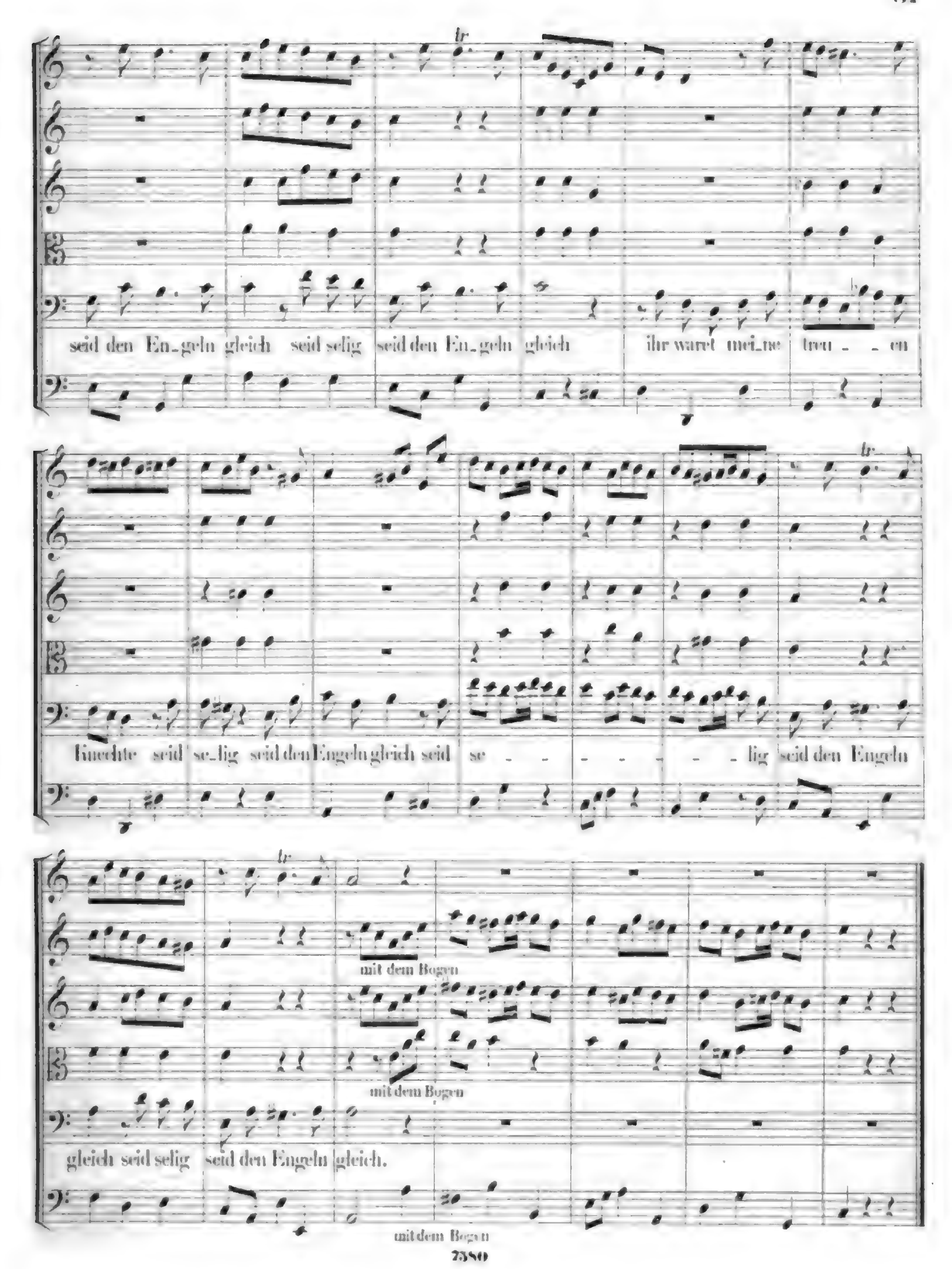
mit dem Bogen.

gerissen

gerissen

Ihr wa_ret mei_ne treu - en Knech_te seid selig seid den Engeln gleich seid se - lig

gerissen


seid den En_geln gleich seid selig seid den En_geln gleich ihr waret mei_ne treu_ _ _ en
Knechte seid se_lig seid den Engeln gleich seid se _ _ _ _ _ _ _ lig seid den Engeln
gleich seid selig seid den Engeln gleich.
mit dem Bogen
mit dem Bogen
mit dem Bogen

Choral.

Du Eh-ren Kö-nig Je-su Christ Gott Va-ters ew'-ger Sohn du bist

der Jungfraun Leib nicht hast ver-schmäht zu er-lös'n das mensch-lich Ge-schlecht

du hast dem Tod zer-stört sein' Macht und al-le Christ'n zum Himmel bracht

du sitzt zur rechten Gottes gleich mit al-ler Ehr' in's Va-ters Reich

65. Ebendaher.

Verzweifelnd.

Ach Hül - fe weh uns Hül - fe Rath Rath weh uns weh uns weh

Ach Hül - fe weh uns Hül - fe Rath Rath Rath Rath weh uns weh uns weh uns weh

Ach Hülfe weh uns Hül - fe weh uns weh weh uns Hül - fe weh uns Hül - fe weh uns

Ach Hül - fe weh uns Hül - fe Rath weh uns weh uns weh uns weh uns weh uns

Ach Hül - fe Hül - fe Hül

uns Hül - fe Hül - fe weh uns

Ach Hül - fe weh uns weh uns

Ach Hül - fe weh uns

- fe Rath Rath. Ihr Hügel ihr Berge ihr Berge ihr Hügel

Hül - fe. Ihr Hü - gel ihr Ber - ge

weh uns, Rath. Ihr Hügel ihr Berge ihr Hügel ihr Berge
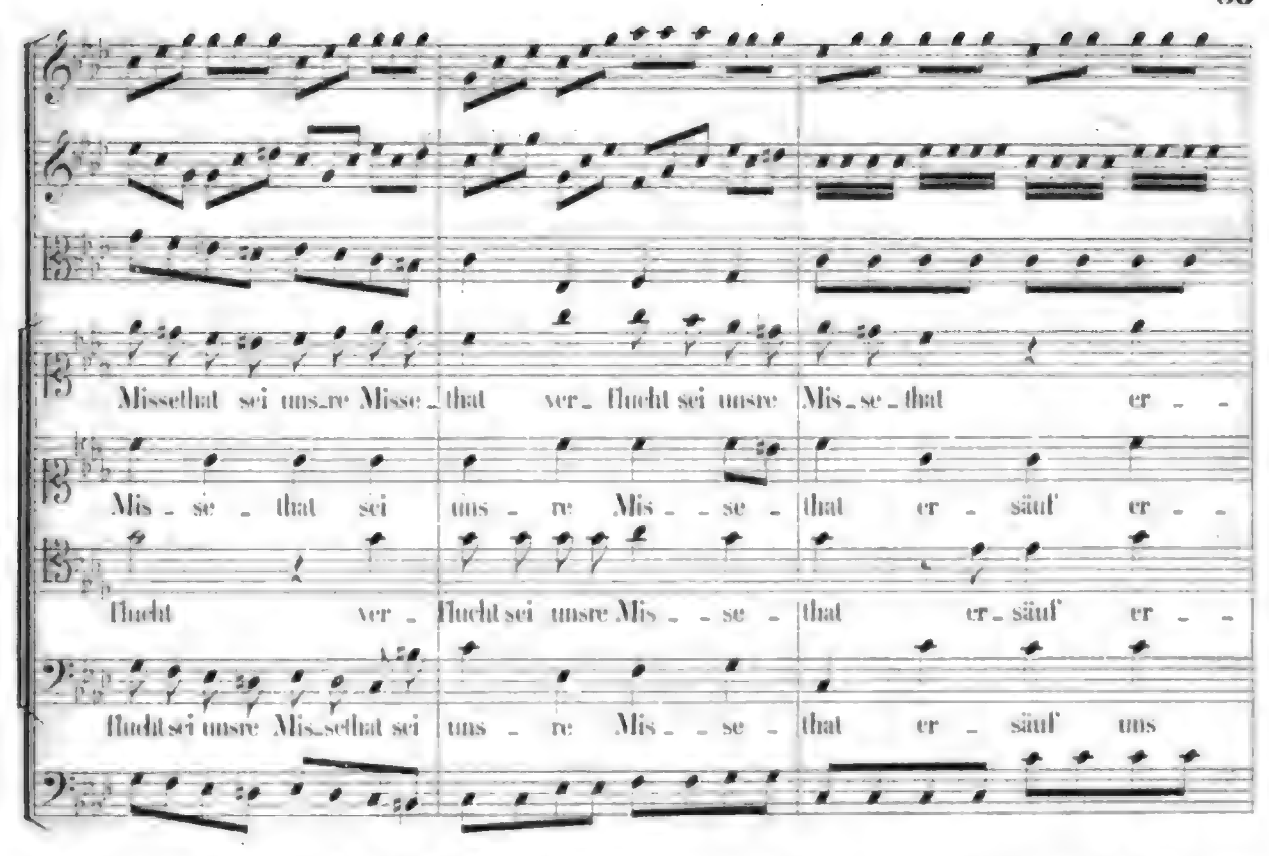
Hül - fe Rath. Ihr Hügel ihr Berge stürzt
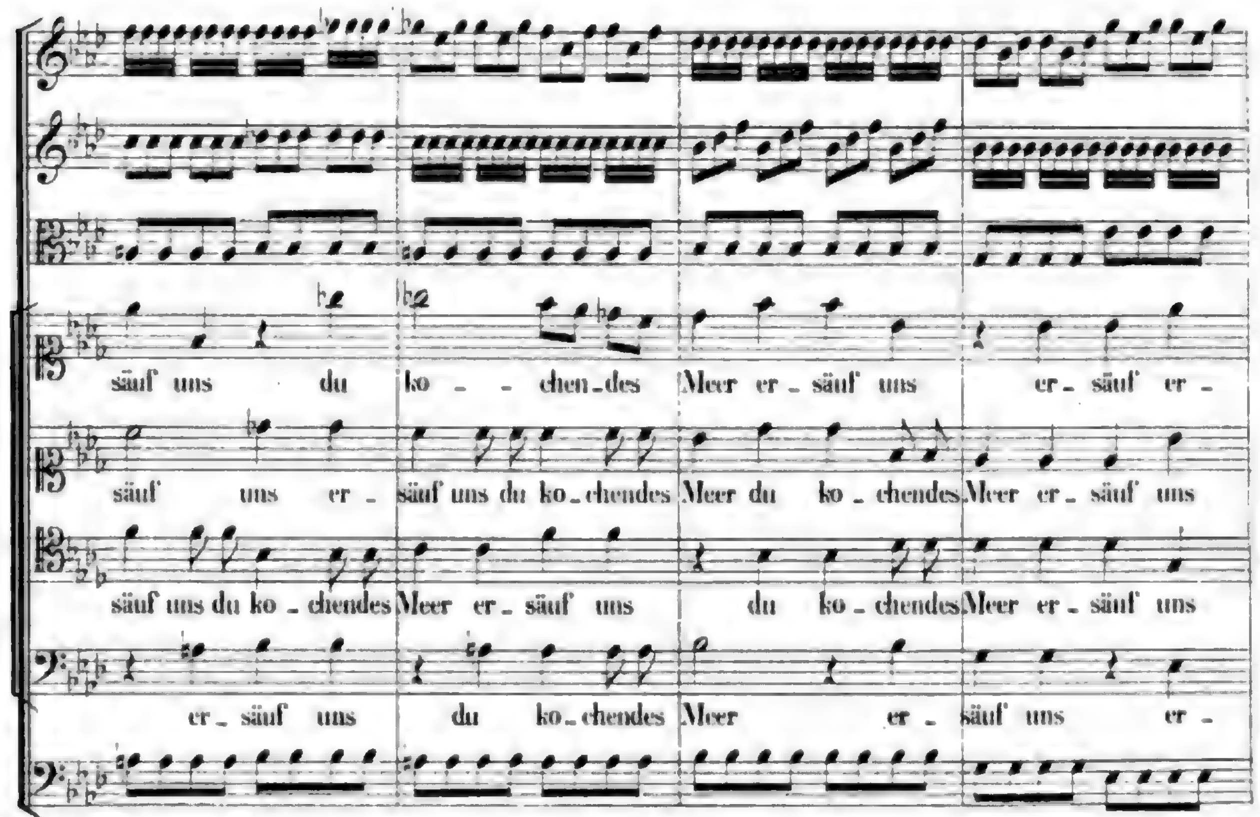
stürzt über uns her verflucht ver - flucht ver - flucht sei unsre

stürzt über uns her verflucht sei unsre Missethat ver-flucht sei unsre Missethat verflucht sei unsre

stürzt ü-ber uns her verflucht ver - flucht sei uns - re Missethat verflucht ver -

ü - ber uns her ver - flucht ver - flucht ver -


Missethat sei uns_re Misse_that ver_flucht sei unsre Mis_se_that er_ _
Mis_se_that sei uns_re Mis_ _se_that er_säuf er_ _
flucht ver_flucht sei unsre Mis_ _se_that er_säuf er_ _
flucht sei unsre Mis_sethat sei uns_re Mis_ _se_that er_säuf uns


säuf uns du ko_ _chen_des Meer er_säuf uns er_säuf er_
säuf uns er_säuf uns du ko_chendes Meer du ko_chendes Meer er_säuf uns
säuf uns du ko_chendes Meer er_säuf uns du ko_chendes Meer er_säuf uns
er_säuf uns du ko_chendes Meer er_säuf uns er_

säuf uns du ko - - - chen - des Meer er - säuf uns stür - - zet

er - säuf uns er - säuf uns du ko - chendes Meer er - säu - fet stür - zet

du ko - chendes Meer du ko - chendes Meer er - säu - fet stür - zet ersäu - fet

säuf uns er - säuf uns du ko - chendes Meer er - säu - fet stür - - zet

weh uns Rath weh uns

weh uns weh uns weh uns weh uns weh uns

weh uns weh uns Rath weh uns stür - zet stür - zet weh uns

weh uns Rath stür - zet weh uns weh uns

weh uns er_säuft uns stür_zet
weh uns weh uns stür_zet
stür_zet stür_zet weh uns weh uns stür_zet stür_zet
weh uns weh uns weh er_säu_fet stür_zet

weh uns weh uns Rath!
stür_zet auf uns Rath, weh uns Rath!
weh weh uns stür_zet weh uns Rath!
stür_zet stür_zet Rath!

66. Ebendaher.

stark

Jesus
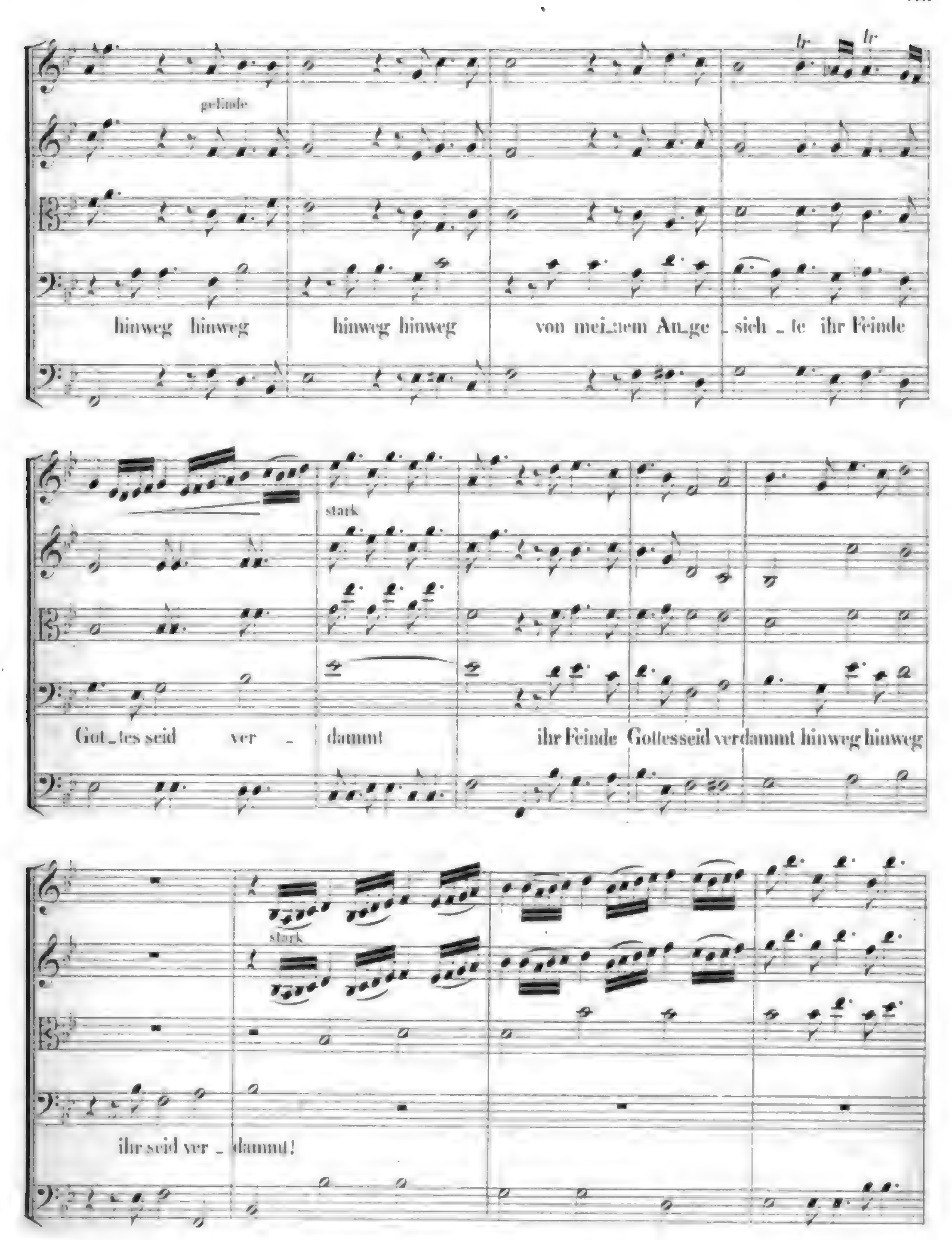
Hinweg von meinem An _ ge _ sichte ihr Feinde Gottes seid ver _ dammt!

tr tr tr tr

Hinweg von meinem An _ ge _ sich _ te ihr Feinde

stark

Got _ tes seid ver _ dammt, ihr seid ver _ dammt! ihr Feinde Got _ tes


gelinde
hinweg hinweg
hinweg hinweg
von mei_nem An_ge
_sich _ te ihr Feinde
stark
Got_tes seid
ver _
dammt
ihr Feinde Gottesseid verdammt hinweg hinweg
stark
ihr seid ver _
dammt!

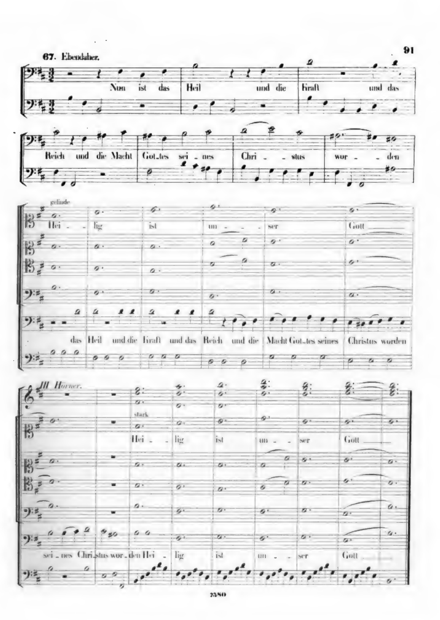
gelinde

Euch mattern e - - - wig nur Ge - wis_sen und Sa - tan der euch

lei _ ten müssen und je_ne Hölle die dort flammt Eu'r Ge_
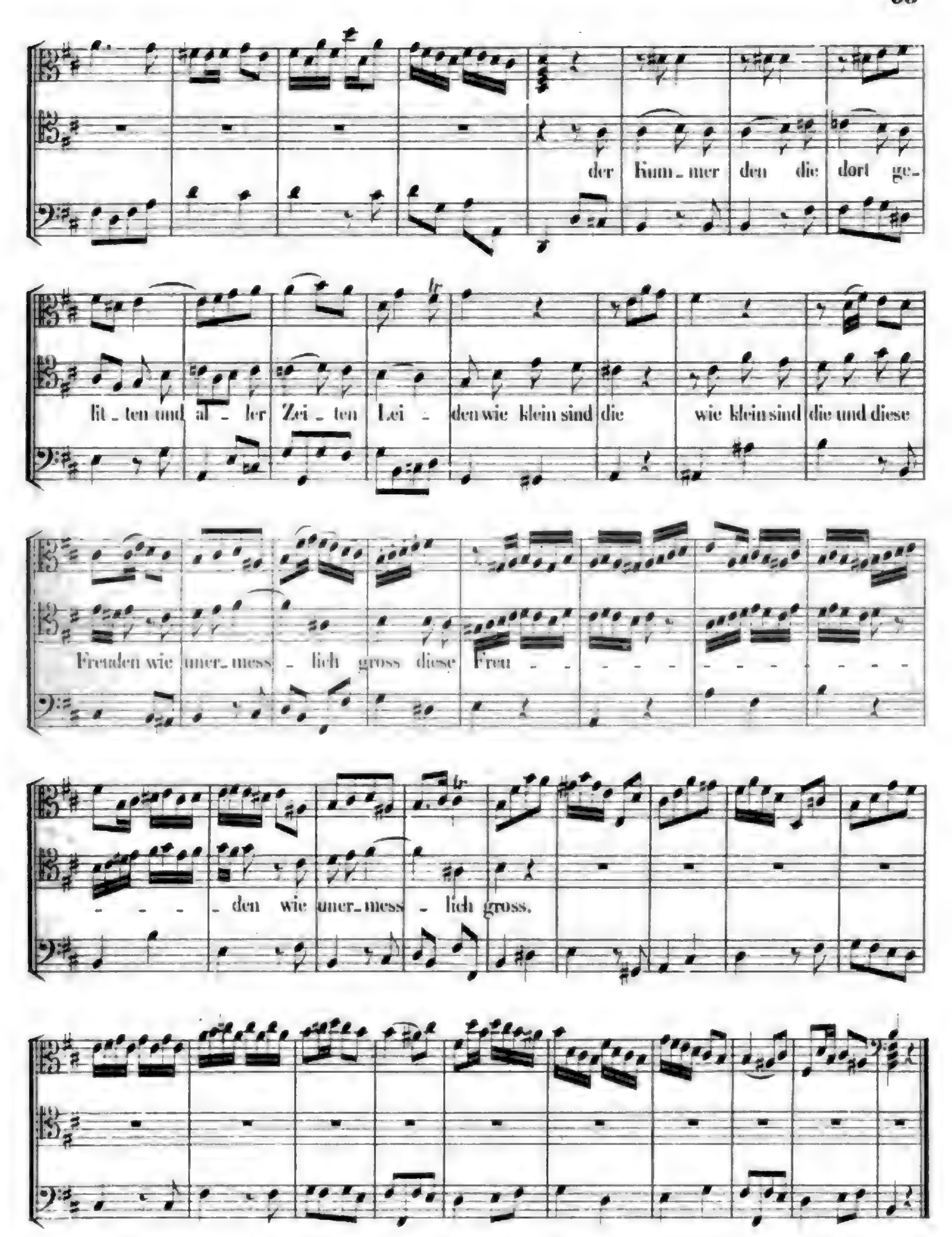
wissen und Satan und je _ ne Höl_le die dort flammt die dort flammt.

67. Ebendaher.



Gambe.

Ein ewger Palm um_schlingt mein Haar das sonst in Tä_gen der Ge_fahr in Ke_dars ö_den Hüt_ten ein Myr_then_zweig um_schloss das in Ke_dars ö_den Hüt_ten ein Myr_then_zweig um_schloss.


der Kum_mer den die dort ge_
lit_ten und al_ler Zei_ten Lei_den wie klein sind die wie klein sind die und diese
Freuden wie uner_mess_lich gross diese Freu_
den wie uner_mess_lich gross.

III Hörner.

Hei - - lig ist un - - ser Gott.

68. Aus dem Tod Jesu. 1757.
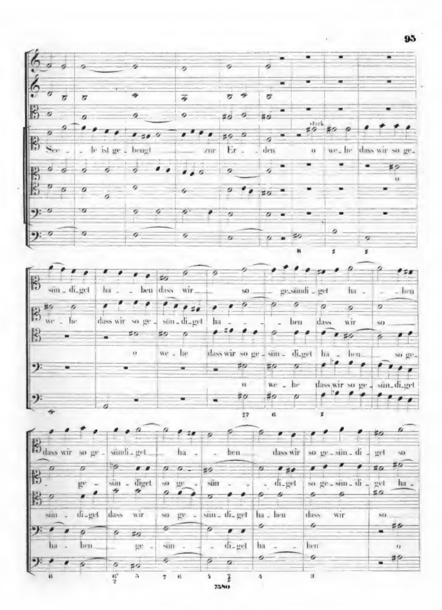
gelinde

gelinde.

Un - sere See - le ist ge - beugt zur Er - den Un - sere

Un - se - re See - le ist ge - beu - get zur Er - den Un - se - re

6 7 8 7 6 ♯ 6 4 5 ♯


stark
See - le ist ge - beugt zur Er - den o we - he dass wir so ge -
sün - di-get ha - ben dass wir so ge-sündi - get ha - ben
we - he dass wir so ge - sün - di-get ha - ben dass wir so
o we - he dass wir so ge - sün - di-get ha - ben so ge -
o we - he dass wir so ge - sün - di-get
dass wir so ge - sündi - get ha - ben dass wir so ge - sün - di - get so
ge - sün - diget so ge - sün - di-get so ge - sün - di - get ha -
sün - di-get dass wir so ge - sün - di-get ha - ben dass wir so
ha - ben ge - sün - di-get ha - ben o

ge_sündi - get ha - - ben dass wir so ge - sündi - get ha - - - -

ben so ge - sün - - - di - get dass wir so ge - sün _ di -

ge - sün_di_get so ge - sün - di_get ha - ben so ge - sün _ di_get

we - he dass wir so ge - sün - di_get ha - ben ge - sün - - di_get

- - - - ben o we - he dass wir so ge - sün _ di_get ha_ben so ge - sün _ di - get

- get ha - ben o we - he dass wir so ge -

ha - - ben

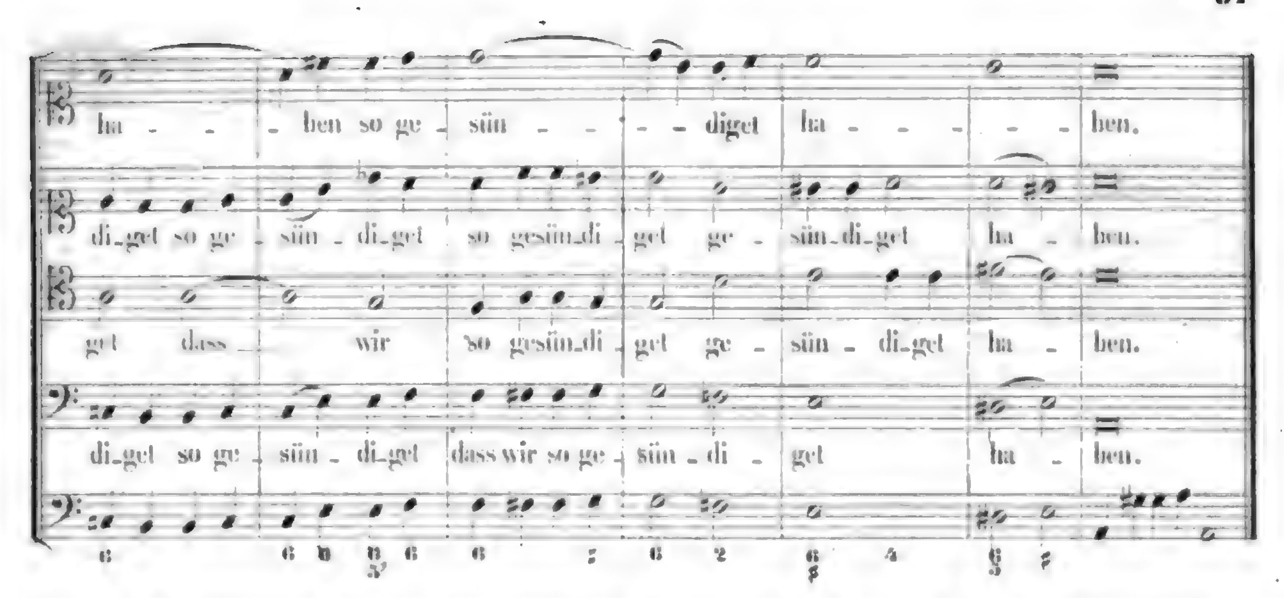
ha - - ben

o we _ he dass wir so ge - sündiget o we - he dass wir so ge - sün - - diget
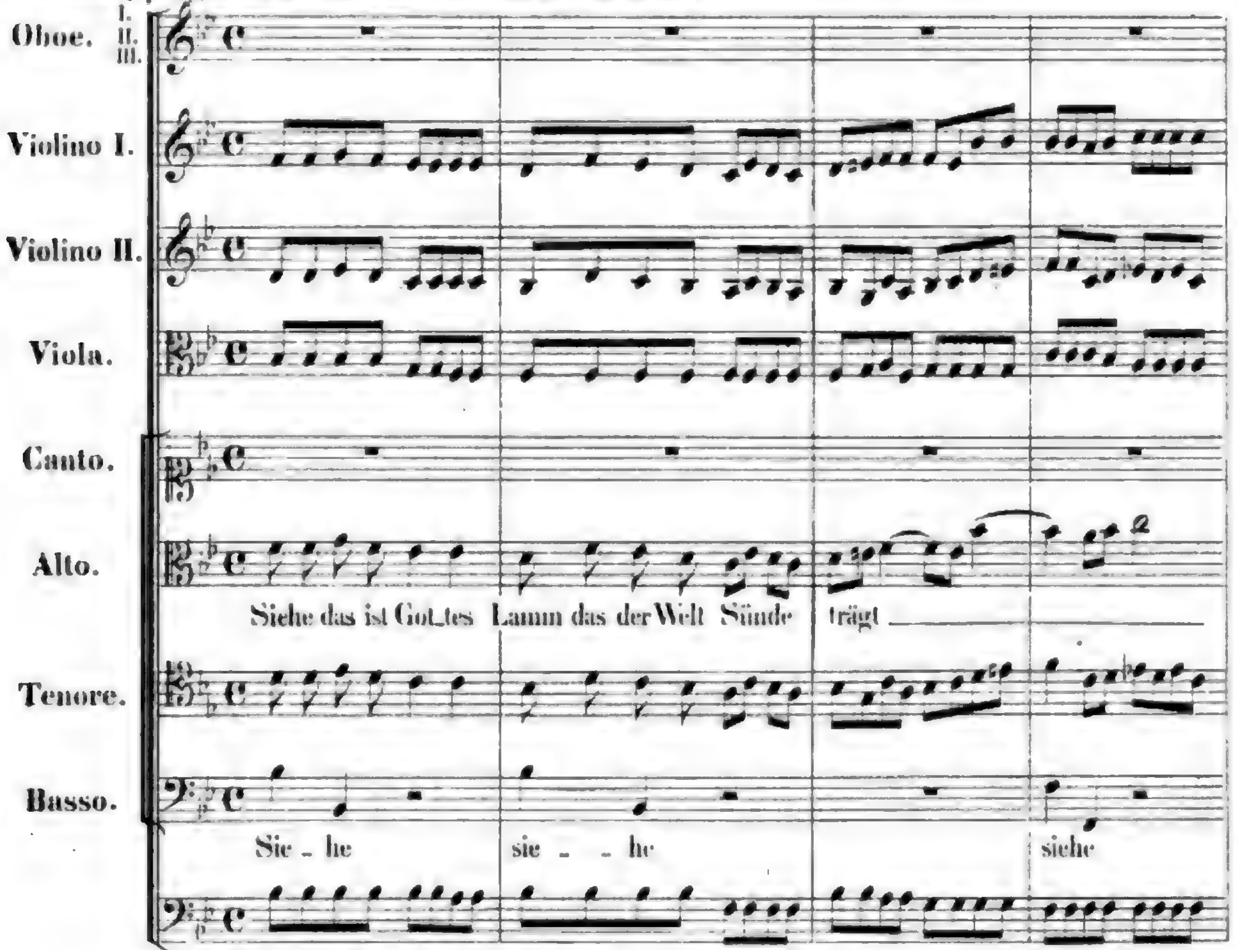
sün - di_get dass wir so ge - sün _ diget ha - - ben so ge - sün -

o we _ he dass wir so ge - sün - diget ha - ben dass wir so ge - sün - di -

o we _ he dass wir so ge - sün - - di - - get dass wir so ge - sün -



69. Carl Heinrich Graun. Aus dessen älterer, zwischen 1725 und 1735 zu Braunschweig gesetzten Passionsmusik. Die in der Oberstimme erscheinende Choralmelodie, angeblich aus römischem Kirchengesange stammend, pflegt man dem 10ten Jahrhundert zuzuschreiben.



Christe du Lamm

das der Welt Sünde trä - - - - - get

sie_he das ist Got_tes Lamm das der Welt Sünde trä - get

Got - - tes der du

siehe das ist Got_tes Lamm das der Welt Sünden trä - - - - get

Sie - he sie - - he sie_he das ist Got_tes Lamm

trägst die Sünde der Welt

siehe das ist Got_tes Lamm das der Welt Sünde trä - - - - -

das der Welt Sünde

sie _ he siehe das ist Got _ tes Lamm

erbarm dich un - - - ser

- - - - - get das der Welt Sünde trä_get sie_he das ist Got_tes

trä - - - - - get

das der Welt Sünde trä _ get sie _ he

Lamm das der Welt Sün de trä - - - - - - - - - - - -

sie - he sie_he siehe das ist Got_tes

Christe du Lamm Got - tes

get das der Welt Sünde trä - - - - - get sie_he das ist

Lamm das der Welt Sünde trä - get sie - he

der du trägst die Sünde der

Gottes Lamm das der Welt Sünde trä - - - - - get

sie - he sie - he das ist Got - tes Lamm

Welt

siehe das ist Gottes Lamm das der Welt Sünde trä - - - - - - - -

das der Welt Sünde trä - - - -

sie - he siehe das ist Got - tes Lamm das der Welt Sünde trä -

er_barm dich un - - - ser

get das der Welt Sün_de trä_get sie_he das ist Got_tes Lamm das ist Got_tes

get

get Sie_he sie_he

Lamm das der Welt Sün - de trä - - - - - - - - - - get.

das der Welt Sünde trä - - get das der Welt Sünde trä - get.

sie_he das ist Got - tes Lamm das der Welt Sünde trä - - - - get.

70. Ebendaher. Das Hoboe führt die Melodie des Liedes von Homburg (1659): Jesu, meines Lebens Leben.

Grosses Hoboe.

Geigen.

Bratsche.

Bis in den Tod

ist Jesu Geist be - trü - - - -

bet

bis in den Tod

ist Jesu Geist be - trü - - - -

- - - bet weil Sünde Tod und Höllen - glut auf ihm

als unserm O - - - - - - - pfer ruht

ach ach ach wie hat uns der Hei_land ge_

lie_bet ge_lie_bet gelie_bet wer a_ber ist von

uns der rechte Bu_sse, der rechte Bu_sse ü_ _ _bet?

71. Aus **C. H. Grauns** innerhalb desselben Zeitraums später gesetzten **Passion**. Die von dem Sopran geführte Choralmelodie ist die des Liedes: Nun lasst uns den Leib begraben. (S. № 20 der Musikbeilagen des ersten Theils.) 1544.

Oboi I II III.

Fagotto.

Violino I II.

Christus hat mit seinem Opfer in E - - - - wigkeit vol - lendet

Christus hat mit seinem O - pfer in Ewigkeit vol - len - det die ge -

Chri - stus

Christus hat mit seinem O - pfer in Ewigkeit vol

die ge - hei - - liget wer - den ge - hei - - - - - -

hei - - liget werden ge - hei - - - - - - -

len - - det die ge - hei - - liget werden ge - hei - -

7580

Wir danken dir Herr Je - su Christ

- - - - liget wer - - den

- - - - liget wer - - den Christus hat mit

- - - - liget wer - - den Chri - stus

Christus hat mit seinem Opfer in E.wig.keit vol - lendet die ge - hei - - -

seinem O.pfer in E - - - - wig.keit vol - lendet die ge - hei - liget werden ge -

Christus hat mit seinem O.pfer in E.wigkeit vol - len - - - det die ge -

dass du für uns ge - storben bist

- - liget wer - den Christus hat mit sei - nem O - pfer in E - wigkeit vol -

hei - liget wer - den Christus hat mit sei - nem O - pfer in

hei - liget wer - den Chri - stus Christus hat mit

lendet die ge - hei - - liget werden ge - hei - - - - - - - - liget

E - wigkeit vol - lendet die ge - hei - - liget werden ge - hei - - - - - li - get wer -

seinem Opfer in E - wigkeit vol - len - det die ge - hei - - liget werden ge -

und hast uns durch dein theures Blut

wer - den Christus hat mit seinem Opfer in

- - den Christus hat mit seinem O - pfer in E -

heiliget werden Chri - stus Christus hat mit

E - wigkeit vol - lendet, die ge - hei - liget werden ge - hei - liget wer - - -

- - wigkeit vol - lendet die ge - hei - li - get ge - hei - - liget werden ge - heiliget wer -

seinem Opfer in E - wigkeit vol - lendet die ge - hei - liget wer - - -

ge - macht vor Gott ge - recht und gut

den Christus hat mit sei - nem O - pfer in

den Christus hat mit sei - nem O - - -

den Chri - stus

E - - - - - - - wigkeit vol - lendet die ge - hei - - liget

- pfer in E - wigkeit vol - - len - det die ge - hei - - liget werden ge -

Christus hat mit seinem Opfer in E - wigkeit vol - len - - - det

werden ge_hei - - - - - - - - - - - - - - li_get
hei - - - - - - - - - - - - - - - - - li_get
die ge_hei - - li_get werden die ge - - - - hei - - - - - li_get

wer - - den ge_hei - - - - - - - - - - li_get wer - den.
wer - - den ge_hei - - - - - - - - - - li_get wer - den.
wer - - den die ge - hei - li_get wer - den.

72. Gottfried Heinrich Stoelzel. 1690 – 1749.

Feria 2 Paschatos.

Geigen.

Bratsche.

Wo bist du Son - ne blie - ben blei - be bei

Bleibe bleibe bei

Bleibe bleibe bei

Bleibe bleibe bei

uns blei - be bei uns

uns bleibe bei uns denn es will A - bend werden und der

uns bleibe bei uns denn es will Abend werden

uns bleibe bei uns

con Oboe.

denn es will Abend werden und der

Tag hat sich ge_nei - - - - - - - - - - - - - -

und der Tag hat sich ge_nei - - - - - - - - - - -

denn es will Abend wer_den und der Tag hat sich ge_nei - - - -

Tag hat sich ge_nei - - get ge_nei - - - get denn es will A_bend werden

- - - - - - get ge_nei - - - - - - - - - - -

get denn es will A_bend werden und der Tag hat sich ge_nei - - -

- - - get denn es will Abend

und der Tag hat sich ge - nei - - - get genei -

get ge - nei -

get denn es will A - bend werden und der

wer - den und der Tag hat sich ge - nei - get

get denn es will A - bend wer - den und der

get ge - nei -

Tag hat sich ge - nei - get ge - nei -

denn es will A - bend wer - den und der Tag hat sich ge - nei - get

Tag hat sich ge - nei - - - - - get denn es will A - bend werden und der

- - - - get und der Tag hat sich ge - nei - - - - get

denn es will A - bend wer - den und der Tag hat sich ge - nei - - - - - get ge -

Tag hat sich ge - nei - - - - - - - - - - - get.

get und der Tag hat sich ge - nei - - - - - - - - get.

und der Tag hat sich ge - nei - - - - - - - - - get.

nei - - - - - - - - - - - - get.

Der nachfolgende Satz Stoeltzels erscheint in seiner ursprünglichen Aufzeichnung. Er lässt sich in ihr ohne Schwierigkeit lesen, wenn man den Hörnern die Vorzeichnung eben diese den Geigen, der Viola aber hinzudenkt.

73. Festo Visitationis Mariae.

Corni in A.

Violini.

Viola.

Lobt ihn mit Herz und Mun - - de Werdet voll Gei - - stes und

Werdet voll Gei - - stes und

Werdet voll Gei - - stes und
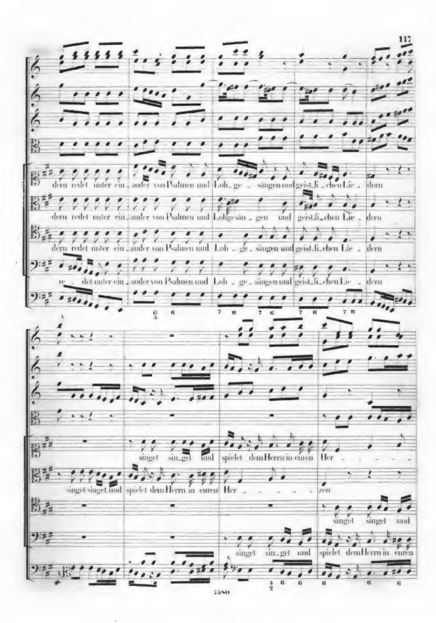
Werdet voll Gei - - stes und

re - det un_ter ein_an_der von Psalmen und Lob - ge - sän_gen und geist - li_chen Lie - -

re - det unter ein_an_der von Psalmen und Lobgesän - gen und geist - li_chen Lie - -

redet unter ein_an_der von Psalmen und Lob - ge - sän_gen und geist - li_chen Lie - -

re - det unter ein_an_der von Psalmen und Lob - ge - sän_gen und geist - li_chen Lie_dern


dern redet unter ein_ander von Psalmen und Lob_ge_ sängen und geist_li_chen Lie_ dern
dern redet unter ein_ander von Psalmen und Lobgesän_ gen und geist_li_chen Lie_ dern
dern redet unter ein_ander von Psalmen und Lob_ ge_ sängen und geist_li_chen Lie_ dern
re_ det unter ein_ander von Psalmen und Lob_ ge_ sängen und geist_li_chen Lie_ dern
singet sin_get und spielet dem Herrn in euren Her_ _ _ _
singet singet und spielet dem Herrn in euren Her_ _ _ _ zen
singet singet und
singet sin_get und spielet dem Herrn in euren

zen singet singet und spielet dem Herrn in euren Her - - - -

singet singet und spielet dem Herrn in euren Her - - - - - zen

spielet dem Herrn in euren Herzen singet singet und

Her - - - - zen singet singet und spielet dem Herrn in euren

6 9/8 ♯ 6 7 6
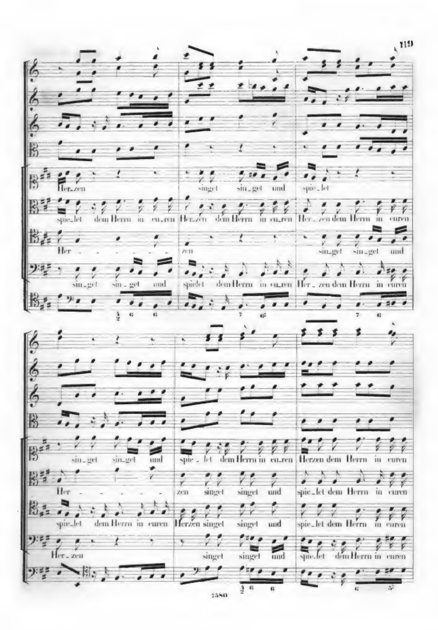
zen sin_get sin_get und spie_let dem Herrn in euren Her_zen dem Herrn in euren

sin_get sin_get und spie_let dem Herrn sin_get sin_get und

spie_let sin_get sin_get und spie_let dem Herrn in euren

Her - - - - - - - - - - - - - zen

6 7 6 5 7 6 5


Her-zen singet sin-get und spie-let
spie-let dem Herrn in eu-ren Her-zen dem Herrn in eu-ren Her-zen dem Herrn in euren
Her - - - - - - zen sin-get sin-get und
sin-get sin-get und spielet dem Herrn in eu-ren Her-zen dem Herrn in euren
sin-get sin-get und spie-let dem Herrn in eu-ren Herzen dem Herrn in euren
Her - - - - - zen singet singet und spie-let dem Herrn in euren
spie-let dem Herrn in euren Herzen singet singet und spie-let dem Herrn in euren
Her-zen singet singet und spie-let dem Herrn in euren

Her - zen.

Her - zen.

Her - zen.
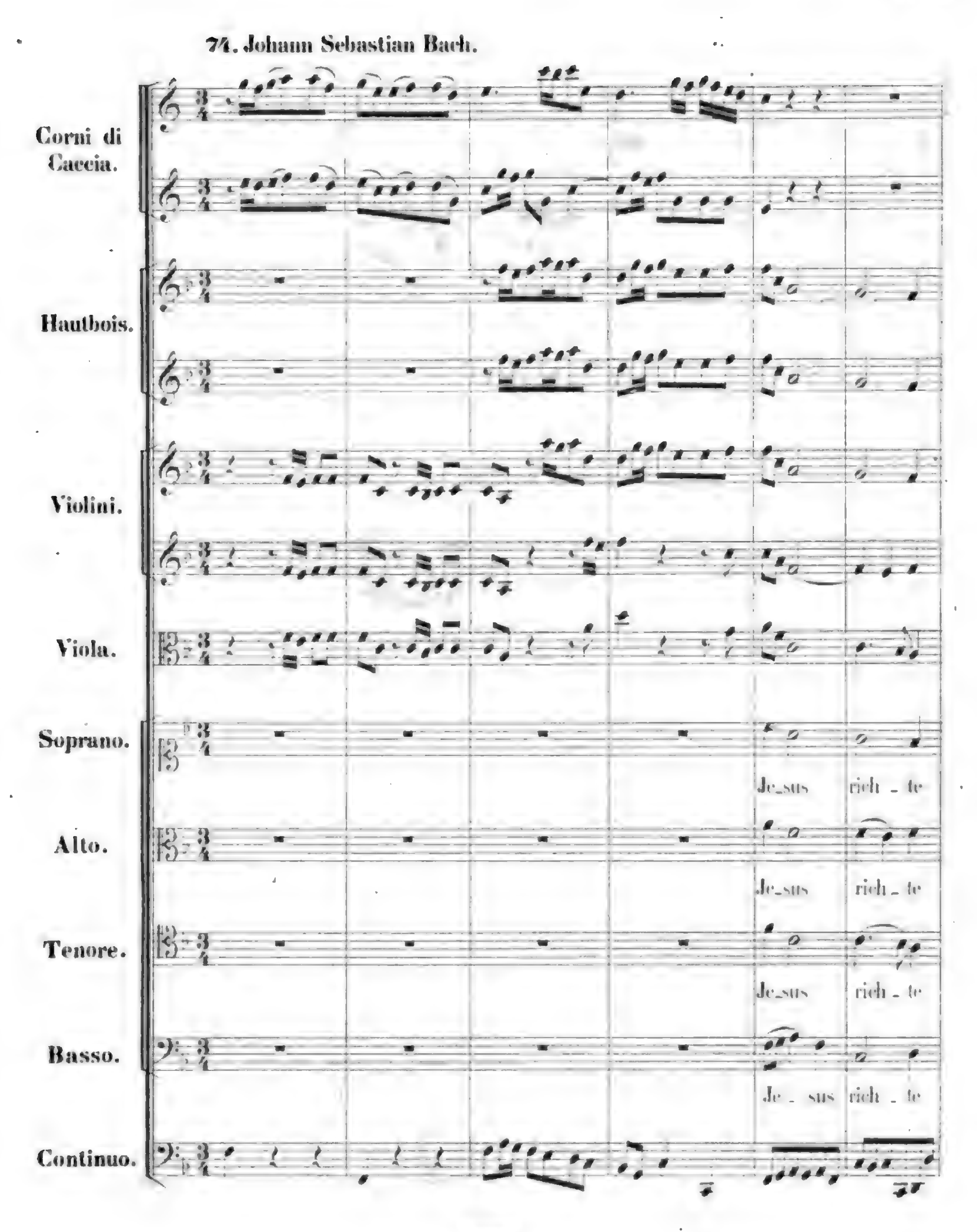
Her - zen.

Choral.

Lobt ihn mit Herz und Mun - de welch's er uns beides schenkt
Das ist ein sel'-ge Stun - de da - rin man sein ge - denkt

sonst verdirbt al - le Zeit die wir zu bring'n auf Er - den wir sollen se - lig wer - den und bleib'n in E - wig - keit.

74. Johann Sebastian Bach.
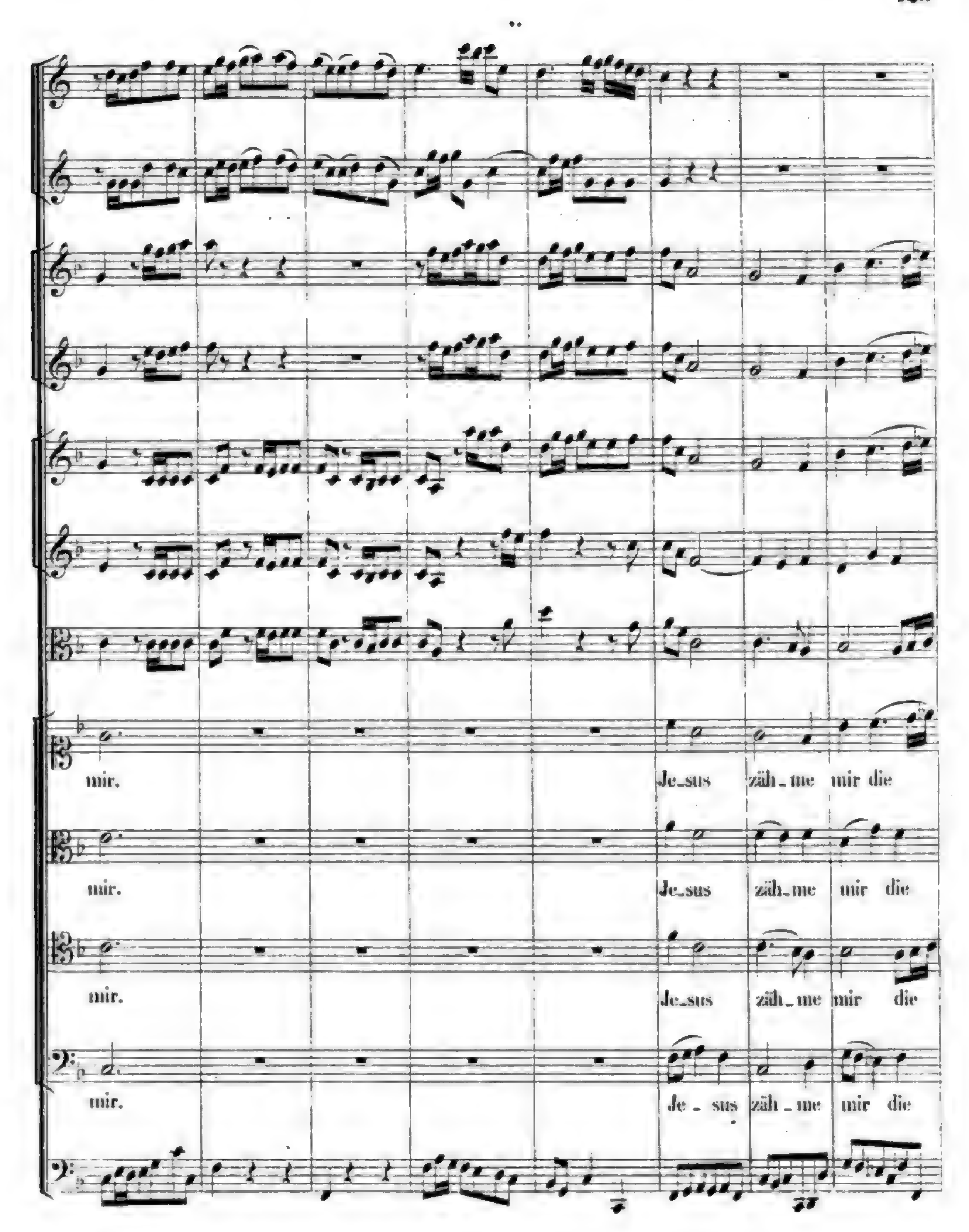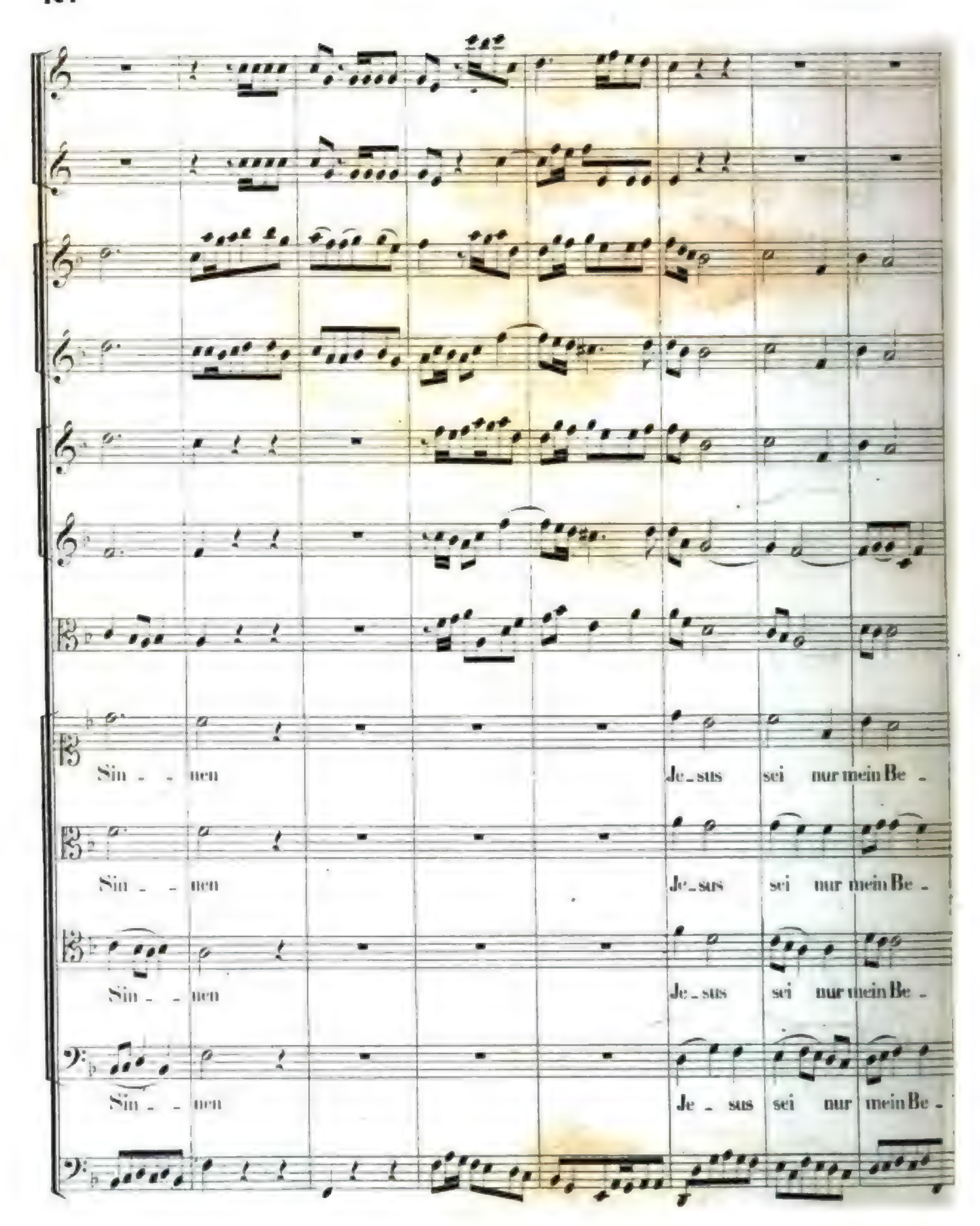


mein Be - gin - nen Je - sus blei - be stets bei
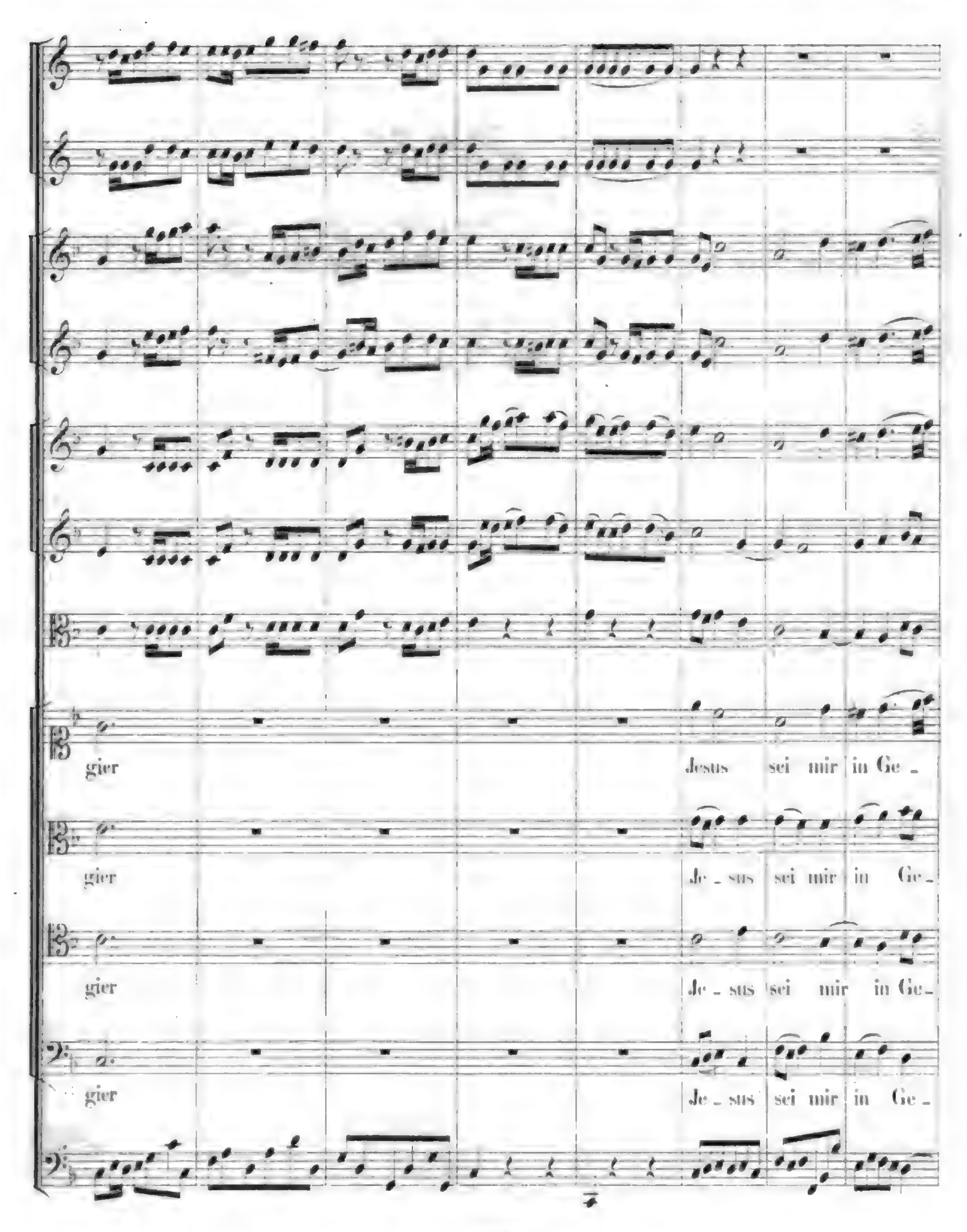
mein Be - gin - nen Je - sus blei - be stets bei
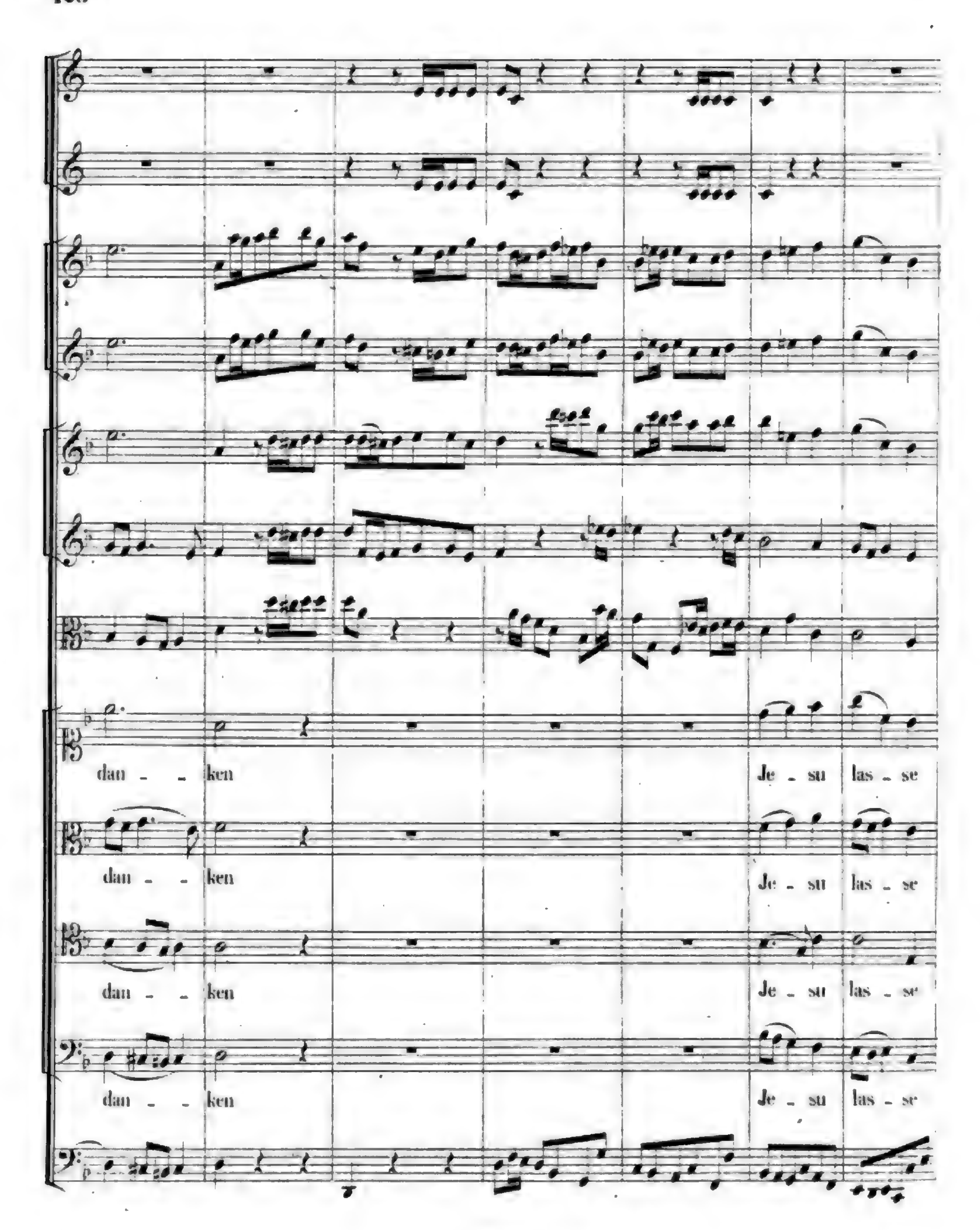
mein Be - gin - nen Je - sus blei - be stets bei
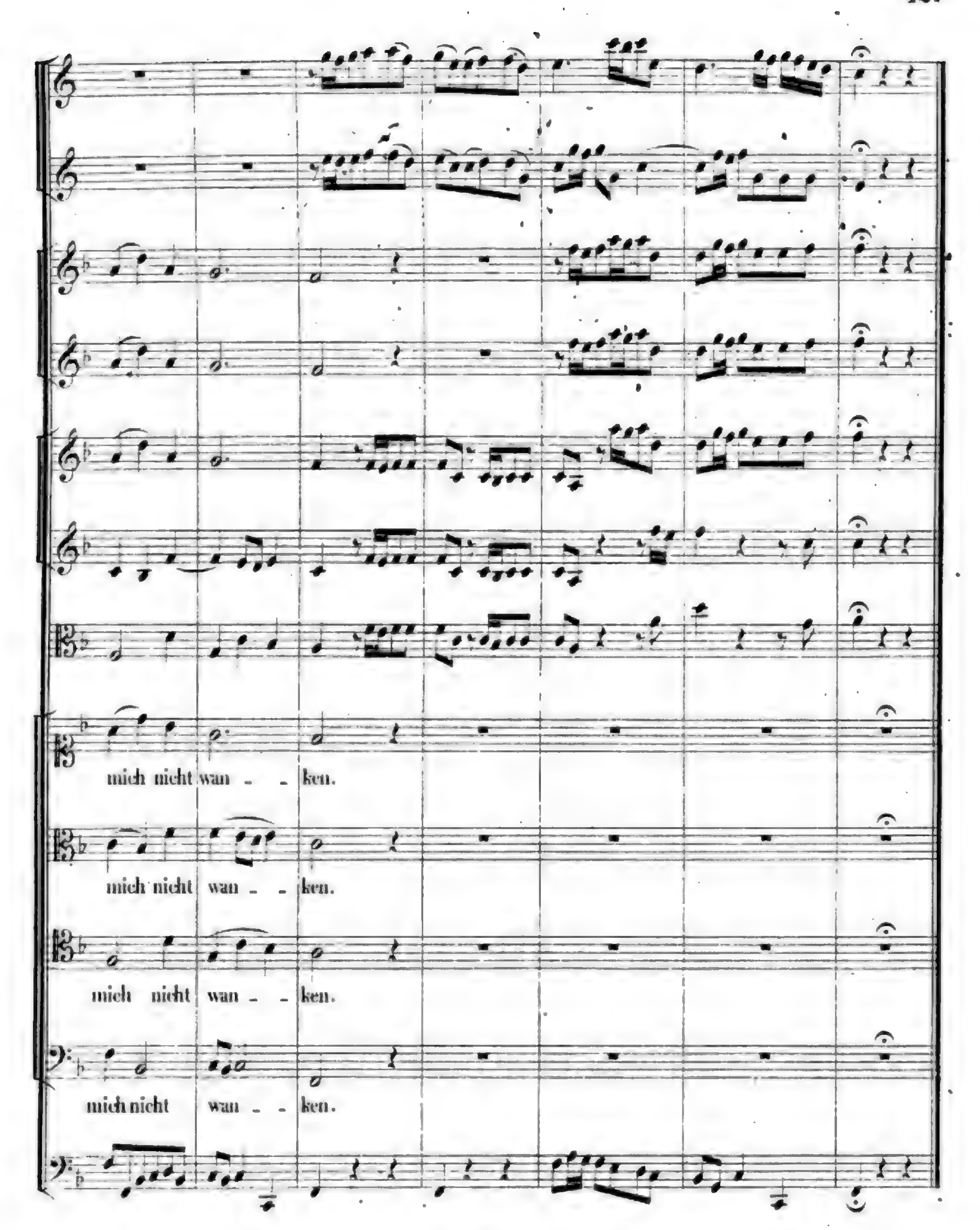
mein Be - gin - nen Je - sus blei - be stets bei


mir.
Je_sus zäh_me mir die
mir.
Je_sus zäh_me mir die
mir.
Je_sus zäh_me mir die
mir.
Je_sus zäh_me mir die


Sin - - nen
Je - sus sei nur mein Be -
Sin - - nen
Je - sus sei nur mein Be -
Sin - - nen
Je - sus sei nur mein Be -
Sin - - nen
Je - sus sei nur mein Be -


gier
Jesus sei mir in Ge_
gier
Je _ sus sei mir in Ge_
gier
Je _ sus sei mir in Ge_
gier
Je _ sus sei mir in Ge_


dan - - ken
Je - su las - se
dan - - ken
Je - su las - se
dan - - ken
Je - su las - se
dan - - ken
Je - su las - se


mich nicht wan - - ken.
mich nicht wan - - ken.
mich nicht wan - - ken.
mich nicht wan - - ken.

75. Die Melodie des vorangehenden Satzes (No. 74.) und die aller folgenden bis No. 86 (einschliesslich) mit alleiniger Ausnahme von No. 82ª rühren von **J. S. Bach** her.

O Mensch schau Je - sum Chri - stum an den wah - ren Mensch und Gott der für uns hat ge - nug ge - than durch sei - nen bit - tern Tod. O wie gros - se Angst und Pein durch - drang das Her - ze sein.

76.
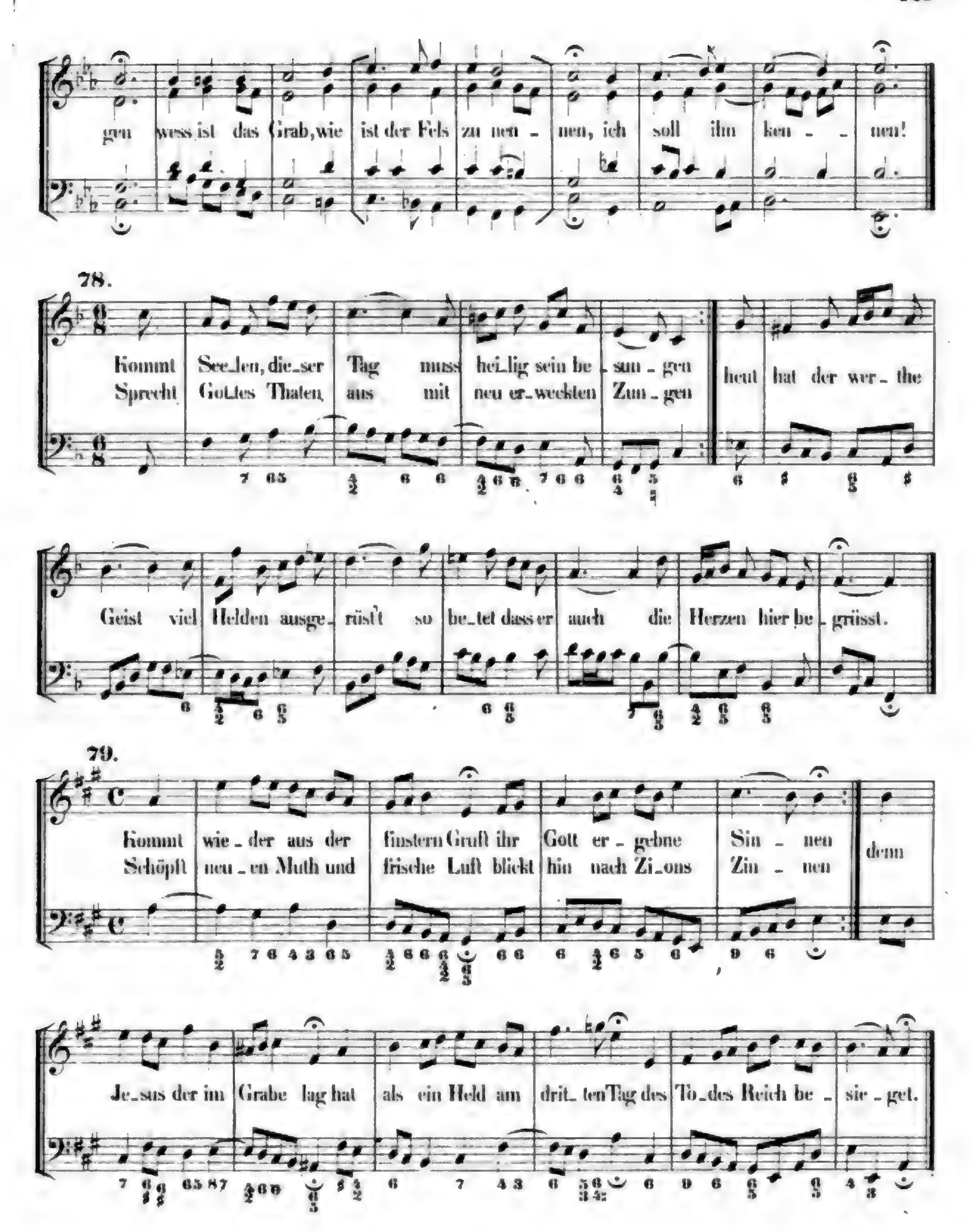
Gott lob es geht nun mehr zum En - de das mei - ste Schrecken ist voll - bracht
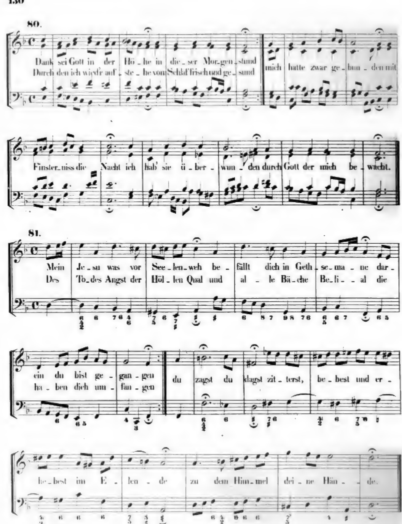
Mein Je - sus reicht mir schon die Hän - de mein Je - sus der mich se - lig macht,
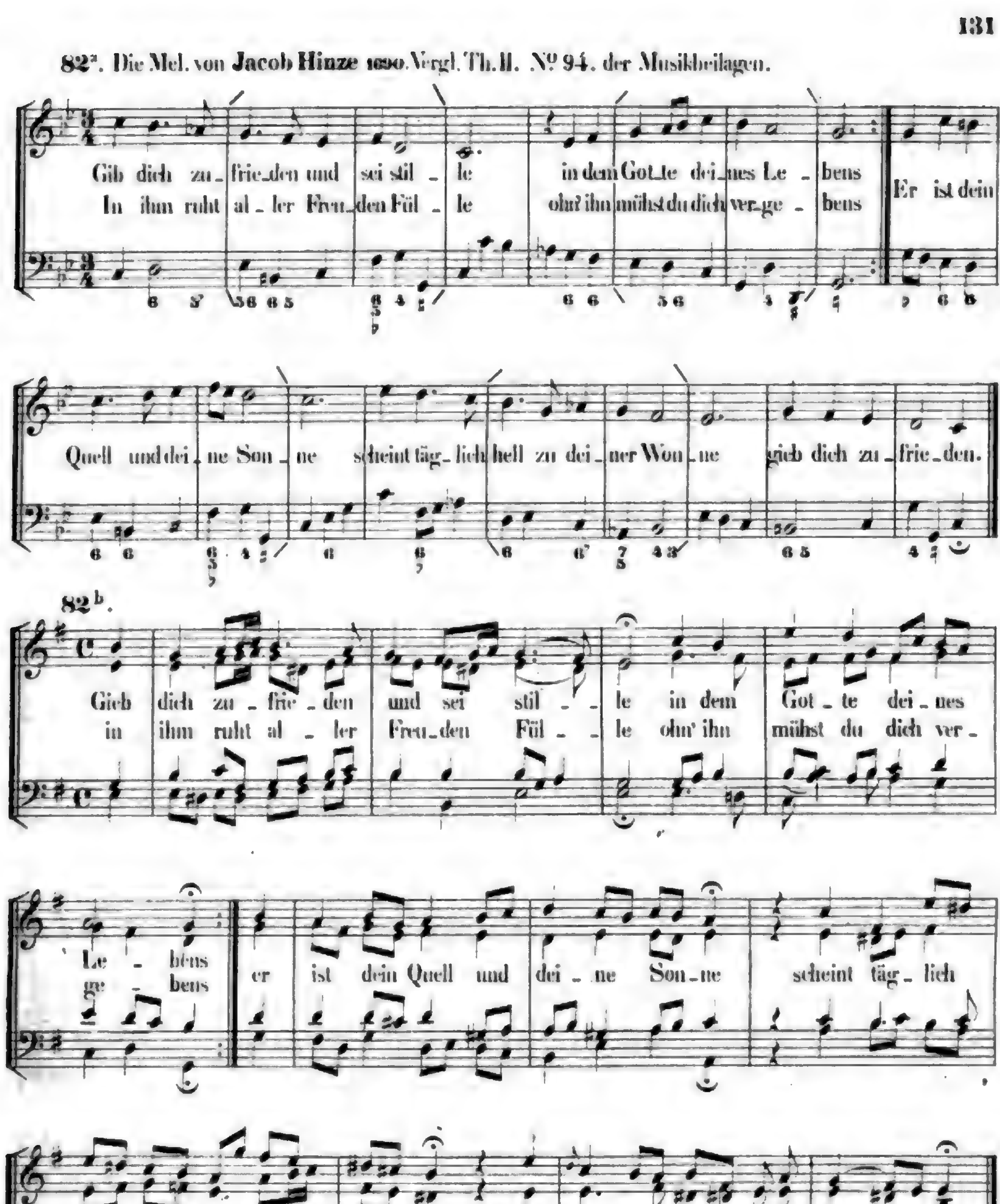
drum lasst mich gehn, ich rei - se fort mein Je - sus ist mein letz - tes Wort.
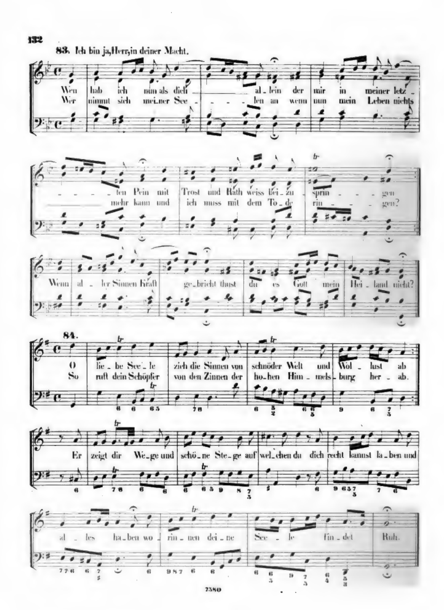
77.

O Herzens Angst o Ban - gig - keit und Zagen was seh ich hier für ei - ne Lei - che tra -
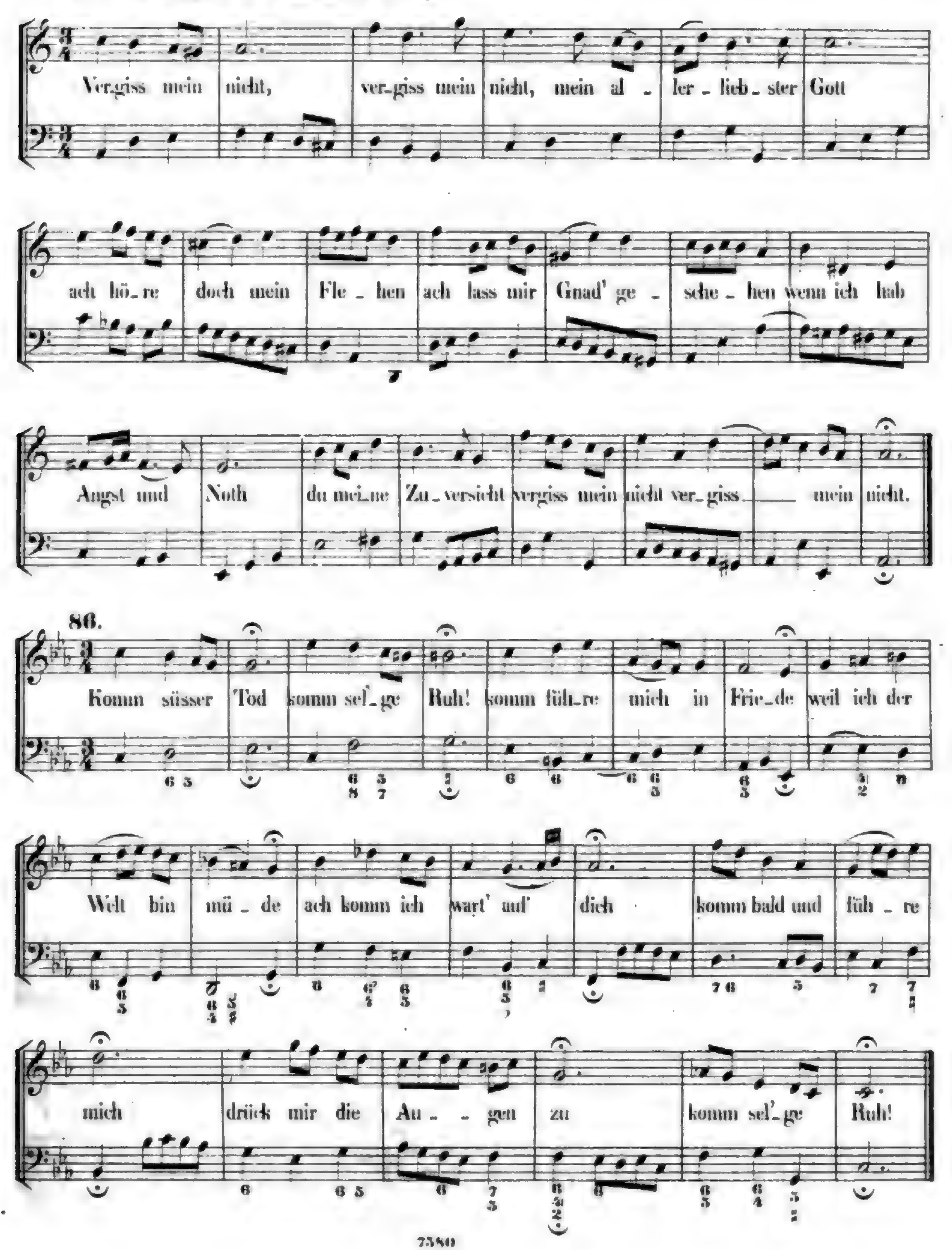

gen wiss ist das Grab, wie ist der Fels zu nen - nen, ich soll ihn ken - - nen!
78.
Kommt See - len, die - ser Tag muss hei - lig sein be - sun - gen
Sprecht Got - tes Thaten aus mit neu er - weckten Zun - gen
heut hat der wer - the
Geist viel Helden ausge - rüst't so be - tet dass er auch die Herzen hier be - grüsst.
79.
Kommt wie - der aus der finstern Gruft ihr Gott er - gebne Sin - nen
Schöpft neu - en Muth und frische Luft blickt hin nach Zi - ons Zin - nen
dem
Je - sus der im Grabe lag hat als ein Held am drit - ten Tag des To - des Reich be - sie - get.


80.
Dank sei Gott in der Hö_he in die_ser Mor_gen_stund
Durch den ich wied'r auf_ste_he vom Schlaf frisch und ge_sund
mich hatte zwar ge_bun_den mit
Finster_niss die Nacht ich hab' sie ü_ber_wun_den durch Gott der mich be_wacht.
81.
Mein Je_su was vor See_len_weh be_fällt dich in Geth_se_ma_ne dar_
Des To_des Angst der Höl_len Qual und al_le Bä_che Be_li_al die
ein du bist ge_gan_gen
ha_ben dich um_fan_gen
du zagst du klagst zit_terst, be_best und er_
he_best im E_len_de zu dem Him_mel dei_ne Hän_de.


82ª. Die Mel. von Jacob Hinze 1690. Vergl. Th. II. № 94. der Musikbeilagen.
Gib dich zu_frie_den und sei stil_le in dem Got_te dei_nes Le_bens
In ihm ruht al_ler Freu_den Fül_le ohn' ihn mühst du dich ver_ge_bens
Er ist dein Quell und dei_ne Son_ne scheint täg_lich hell zu dei_ner Won_ne gieb dich zu_frie_den.
82ᵇ.
Gieb dich zu_frie_den und sei stil_le in dem Got_te dei_nes Le_bens
in ihm ruht al_ler Freu_den Fül_le ohn' ihn mühst du dich ver_ge_bens
er ist dein Quell und dei_ne Son_ne scheint täg_lich hell zu dei_ner Won_ne gieb dich zu_frie_den zu_frie_den.


83. Ich bin ja, Herr, in deiner Macht.
Wen hab ich nun als dich al-lein der mir in meiner letz-ten Pein mit Trost und Rath weiss bei-zu-sprin-gen
Wer nimmt sich mei-ner See-len an wenn nun mein Leben nichts mehr kann und ich muss mit dem To-de rin-gen?
Wenn al-ler Sinnen Kraft ge-bricht thust du es Gott mein Hei-land nicht?
84.
O lie-be See-le zieh die Sinnen von schnöder Welt und Wol-lust ab
So ruft dein Schöpfer von den Zinnen der ho-hen Him-mels-burg her-ab.
Er zeigt dir We-ge und schö-ne Ste-ge auf wel-chen du dich recht kannst la-ben und
al-les ha-ben wo-rin-nen dei-ne See-le fin-det Ruh.
7380

85. Aria Adag. di **J. S. Bach. D. M. Lips.**



87. Die Mel. vor 1552. Vetus melodia Sapphici carminis. (Vergl. Th II. № 108a. der Musikbeilagen.)

Die Nacht ist kom - men drin wir ru_hen sol - len Gott walts zum From - men nach seinem Wohlgefal - len dass wir uns le - gen in seinem Gleit und Se_gen der Ruh zu pfle - gen.

88a. Surgit in hac die Christus Dominus etc. Im Brüdergesangbuche von 1531 E. 1. Der Tonsatz 1682 bei Vopelius. Der Text ist nach Billroths Abänderung unterlegt; der ursprüngliche befindet sich bei dem folgenden Tonsatze.

J. S. Bachs (88b)

Von dem Tod er - standen ist der Herre Christ Gnad' ist nun vor - han_den Wahrheit funden ist darum lieben Leu_te freut euch heute lo_bet unsern Her_ren Christum den Kö_nig der Ehr'n.

88b. Bachs Umbildung.

Christus ist er - stan - den hat ü - berwun - den Gnad' ist nun vor - han -

den Wahrheit wird fun_den da_rum lie_ben Leu_te freut euch heu_ _

te lo_bet eu_ren Her_ _ _ ren Je_sum den Kö_nig der Eh_ _ ren.

89ª Warum sollt ich mich denn grämen. Die Mel. von **J. G. Ebeling**, 1666. (S. Th. II № 98 der Musikbeilagen.) Hier durch Bach verändert.

Ich will dich mit Fleiss be_wah_ ren ich will dir le_ben hier dir will ich ab_fah_ ren mit dir

will ich end_lich schwe_ben vol_ler Freud' oh_ne Zeit dort im ew'_gen Le_ _ ben.

89ᵇ.

Wa_rum sollt' ich mich denn grä_ men hab ich doch Christum noch wer will den mir neh_ _

men wer will mir den Himmel rau - ben den mir schon Got-tes Sohn bei-ge-legt im Glau - ben.

90. Die Mel. aus dem 15ten Jahrhundert, ursprünglich dem Judasliede angehörend. (Vergl. Th.I. №4 67. 91. der Musikbeilagen.)
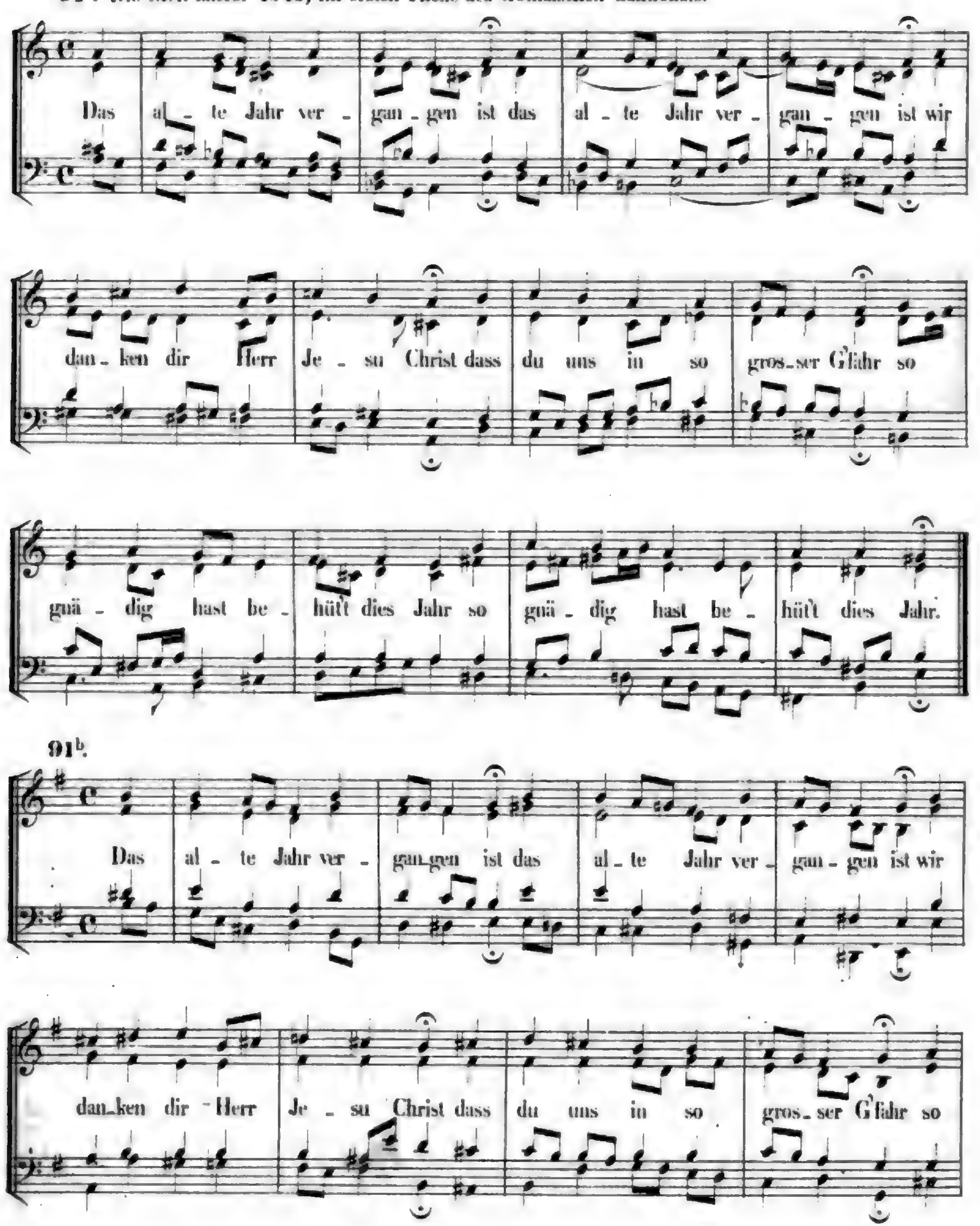
Ach wir ar-men Sün - der un - sre Mis - se - that da-rin wir em - pfan - gen
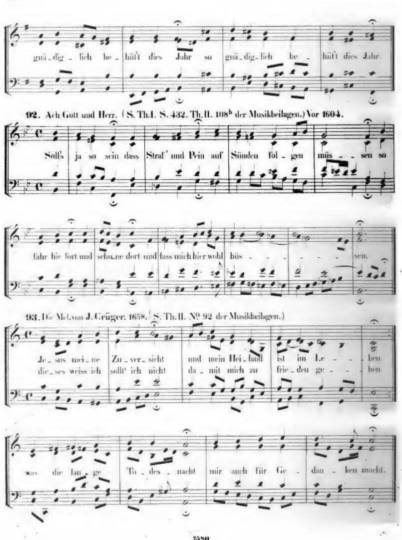
und ge-bo - ren sind hat gebracht uns al - le in sol-che gros - se Noth dass wir unter-

wor - - fen sind dem ew'-gen Tod Ky - ri - - e ——— e - lei - - son

Chri - - ste e - le - - - - i - son Ky - ri-e e - lei - - son.
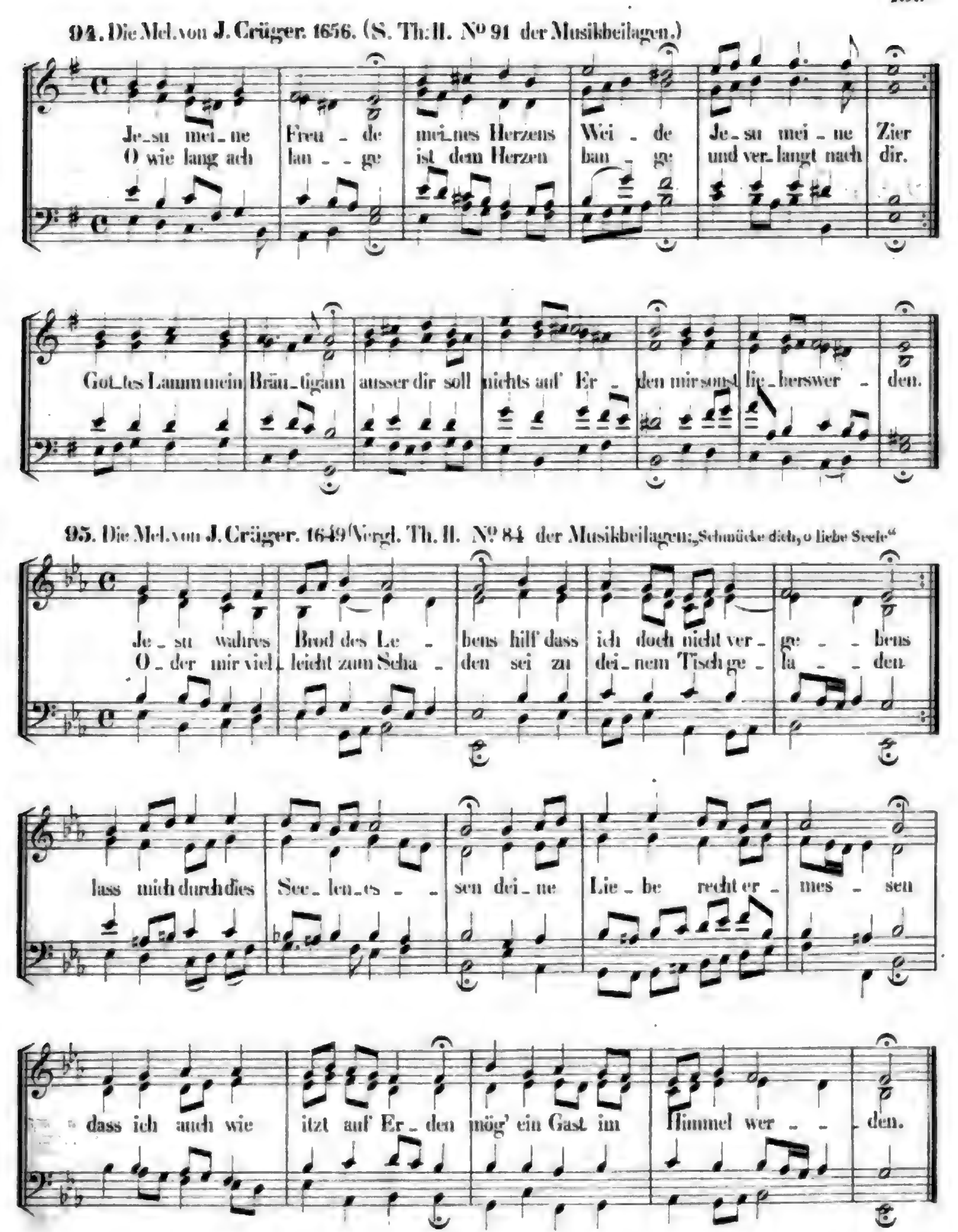
91a. Die Mel. zuerst 1646, im ersten Theile des Gothaischen Cantionals.




gnä_dig_lich be_hüt't dies Jahr so gnä_dig_lich be_hüt't dies Jahr.
92. Ach Gott und Herr. (S. Th.I. S. 432. Th.II. 108b der Musikbeilagen.) Vor 1604.
Soll's ja so sein dass Straf' und Pein auf Sünden fol_gen müs_ _ sen so
fahr hie fort und schone dort und lass mich hier wohl büs_ _ _ _ sen.
93. Die Mel. von J. Crüger. 1658. (S. Th.II. № 92 der Musikbeilagen.)
Je_sus mei_ne Zu_ver_sicht und mein Hei_land ist im Le_ _ ben
die_ses weiss ich sollt' ich nicht da_mit mich zu frie_den ge_ _ ben
was die lan_ge To_des_nacht mir auch für Ge_ dan_ken macht.

94. Die Mel. von J. Crüger. 1656. (S. Th. II. № 91 der Musikbeilagen.)

95. Die Mel. von J. Crüger. 1649 (Vergl. Th. II. № 84 der Musikbeilagen: „Schmücke dich, o liebe Seele“



96. Die Mel. von **Adam Drese. 1698.** (S. Th. II. № 213 der Musikbeilagen.)

Seelenbräuti_gam Je_su Got_tes Lamm ha_be Dank für dei_ne Lie_be die mich zieht aus rei_nem Trie_be aus dem Sünde_schlamm Je_su Got_tes Lamm.

97ª Daniel Vetter. Von ihm mitgetheilt am Schlusse des zweiten Theils seiner musikalischen Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit, 1713; gesetzt für das 1695 stattgefundene Begräbniss des Cantors **Jacob Wilisius** an St. Bernhardin zu Breslau.

Liebster Gott wann werd' ich ster_ben meine Zeit läuft im_mer hin
und des al_ten A_dams Er_ben un_ter de_nen ich auch bin

Liebster Gott wann werd' ich sterben meine Zeit läuft immer hin
und des al_ten A_dams Er_ben un_ter de_nen ich auch bin

haben das zum Va_ter_theil dass sie ei_ne klei_ne Weil arm und e_lend

haben das zum Va_ter_theil dass sie ei_ne klei_ne Weil arm und

haben das zum Va_ter_theil dass sie ei_ne kleine Weil arm und

sein auf Er - - den und dann sel - ber Er - - de wer - - - den.

e - lend sein auf Er - den und dann sel - ber Er - - de wer - - - den.

e - lend sein auf Er - den und dann selber Er - - - - de wer - - - den.

5 6 6/4 5/3 5 6 6 6 5 5 6 6/4 5/3

97[b] J. S. Bachs Umarbeitung des vorstehenden Tonsatzes. Der Oberstimme schliesst sich ein hohes Horn, ein Oboë d'amore, und die erste Geige im Einklange an, und eine Flöte in der Oberoctave. Dem Alt die zweite Geige und das zweite Hoboe, dem Tenor die Viola.

Herrscher über Tod und Le - - - ben mach ein mal mein En - - - de gut
Leh - re uns den Geist auf - ge - - - ben mit recht wohl ge - fass - - - tem Muth.

Herrscher ü - ber Tod und Leben mach einmal mein Ende gut
Leh - re uns den Geist auf - geben mit recht wohl ge - fasstem Muth.

Herrscher ü - ber Tod und Leben mach einmal mein Ende gut
Leh - re uns den Geist auf - geben mit recht wohl ge - fasstem Muth.

hilf dass ich ein ehr - lich Grab neben frommen Christen hab' und auch end - lich in der

hilf dass ich ein ehr - lich Grab neben frommen Christen hab' und auch

hilf dass ich ein ehrlich Grab neben frommen Christen hab' und auch endlich

hilf dass ich ein ehrlich Grab neben from - - men Christen hab' und auch endlich

Er - - - - de nimmer_mehr zu Schan_ - den wer_ - - de.

endlich in der Er_ de nimmermehr___ zu Schan_ - - - den wer - de.

in der Er - de nimmermehr zu Schan - - - - - den wer - de.
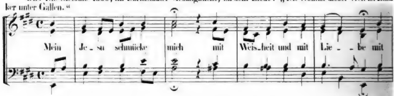
in der Er - de nimmer_mehr zu Schan - - - den wer - de.
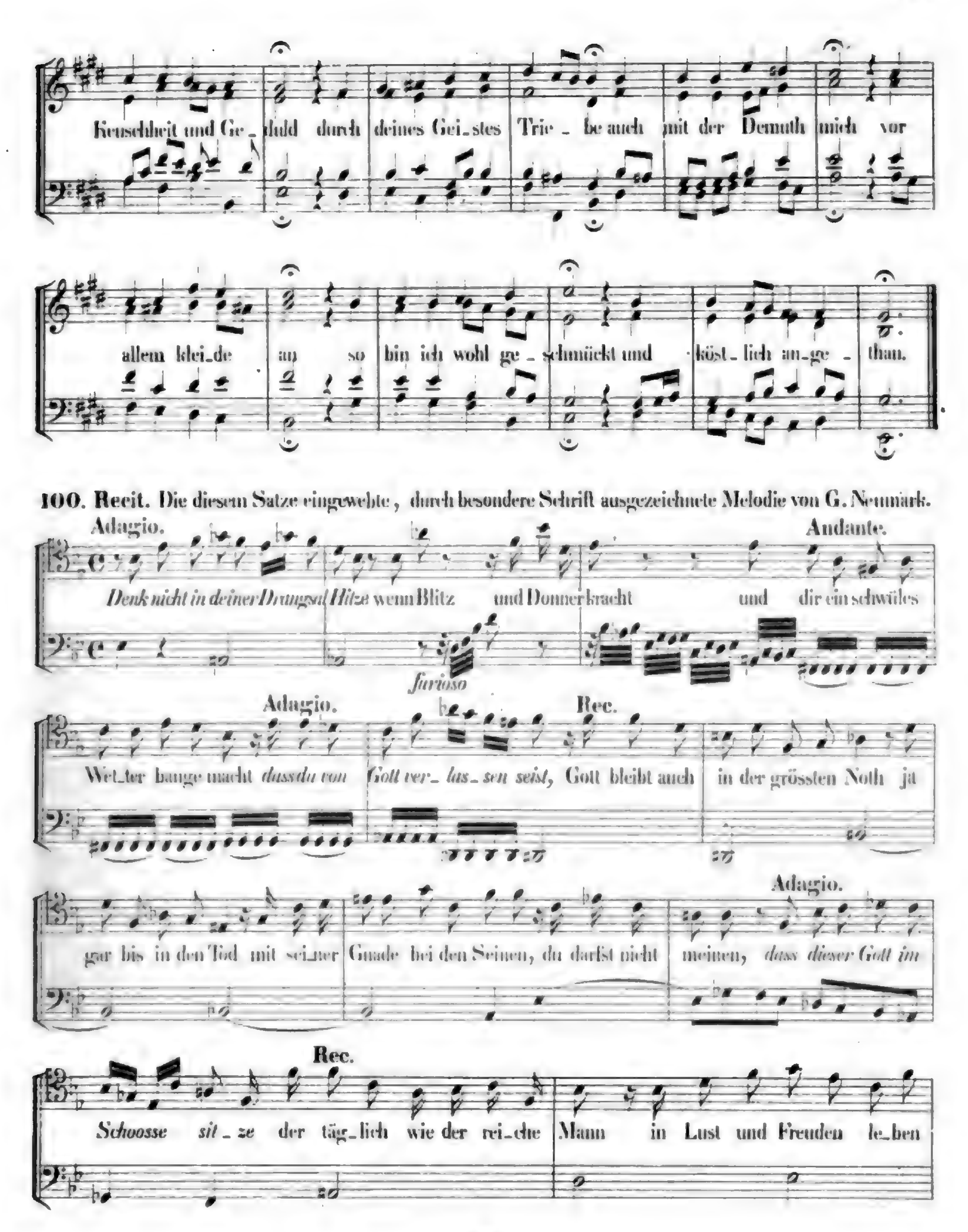
98. Die Melodie 1659, bei Erhardi. (S. Th. II. Nº 210 der Musikbeilagen.)

Ach bleib bei uns Herr Je_su Christ weil es nun A - - - bend wor - den

ist dein gött_lich Wort das hel_le Licht lass ja bei uns___ aus_lö_schen nicht.

99. Die Melodie 1698, im Darmstädter Gesangbuche, zu dem Liede: „Die Wollust dieser Welt ist Zuk_ker unter Gallen."




Keuschheit und Ge_duld durch deines Gei_stes Trie_be auch mit der Demuth mich vor
allem klei_de an so bin ich wohl ge_schmückt und köst_lich an_ge_than.
100. Recit. Die diesem Satze eingewebte, durch besondere Schrift ausgezeichnete Melodie von G. Neumark.
Adagio.
Andante.
Denk nicht in deiner Drangsal Hitze wenn Blitz und Donner kracht und dir ein schwüles
furioso
Adagio.
Rec.
Wet_ter bange macht dass du von Gott ver_las_sen seist, Gott bleibt auch in der grössten Noth ja
Adagio.
gar bis in den Tod mit sei_ner Gnade bei den Seinen, du darfst nicht meinen, dass dieser Gott im
Rec.
Schoosse sit_ze der täg_lich wie der rei_che Mann in Lust und Freuden le_ben

Adagio. Rec.

kann *der sich mit ste_tem Glü_cke speisst,* bei lauter guten Tagen muss oft zuletzt nach-

dem er sich an eit_ler Lust er_götzt, der Tod dem Tropfen sa_gen *die Fol_ge*

Adagio.

Rec.

Zeit verändert viel hat Petrus gleich die gan_ze Nacht mit leerer Arbeit zugebracht und nichts ge-

fangen, auf Jesu Wort kann er noch ei_nen Zug er_langen drum trau_e nur in

Armuth Kreuz und Pein auf dei_nes Je_sus Gü_te mit gläu_bi_gem Ge_müthe_nach

Adagio.

Regen giebt er Sonnen_schein *und set_zet Jeg_li_chem sein Ziel.*

101. Concerto. Dom. 15 p. F. Trinitatis.

Hautbois d'amour.

Violini.

Viola.

Continuo.

Wa-rum betrübst du dich mein Herz, warum betrübst du

Wa - rum be - trübst du dich mein Herz?

Wa - rum be - trübst du dich mein Herz, mein Herz?

dich mein Herz? Wa - rum be - trübst du dich mein Herz, mein Herz?

Warum be - trübst du dich, betrübst du dich mein Herz?

bekümmerst dich und trä - gest Schmerz, bekümmerst dich und

be - kümmerst dich und trä - gest Schmerz?

be - kümmerst dich und trä - gest Schmerz?

trä - gest Schmerz, be - kümmerst dich und trä - gest Schmerz?

bekümmerst dich und trä - gest Schmerz und trägest Schmerz?
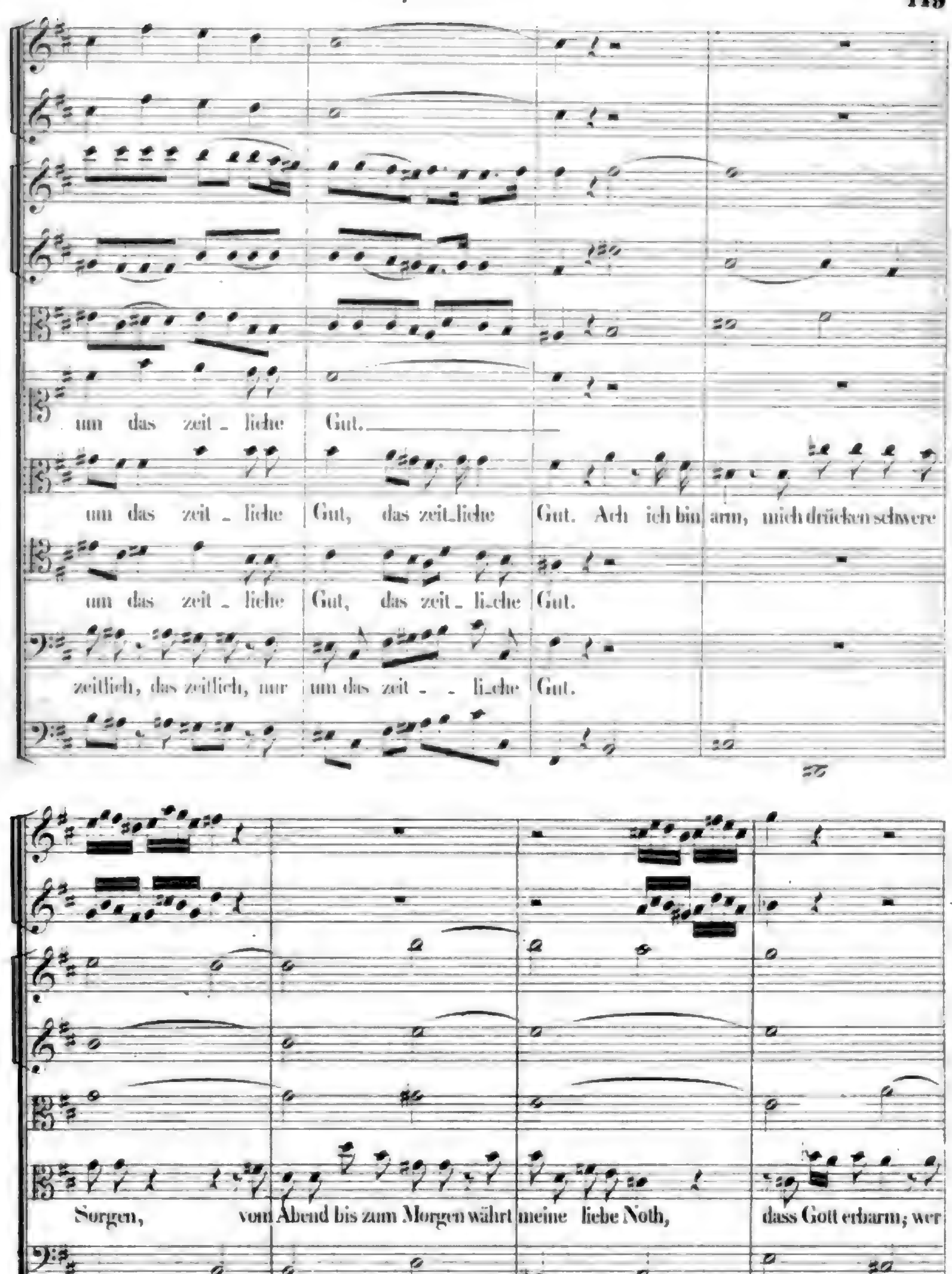
nur um das

nur

nur

zeit_li_che, das zeit - - liche Gut, nur um das zeit_li_che, das zeit - - liche Gut, nur

nur um das


um das zeit - liche Gut.
um das zeit - liche Gut, das zeit-liche Gut. Ach ich bin arm, mich drücken schwere
um das zeit - liche Gut, das zeit - li-che Gut.
zeitlich, das zeitlich, nur um das zeit - - li-che Gut.
Sorgen, vom Abend bis zum Morgen währt meine liebe Noth, dass Gott erbarm; wer

wird mich noch er_lösen vom Leibe dieser bösen und argen Welt, wie elend ist's um mich be_

stellt! Ach wär' ich doch nur todt!

Ver_

Ver_

Ver_

Ver _ trau

trau du deinem Herre Gott der al_le Ding' er_schaf_fen hat.

trau du deinem Herre Gott der al_le Ding' er_schaf_______fen hat.

trau du deinem Herre Gott der al_le Ding' er_schaf_______fen hat.

du deinem Herre Gott der al_le Ding' er_schaf_______fen hat.

Recitativo.

Ich bin veracht, der Herr hat mich zum Leiden am Tage seines Zorns gemacht, der Vorrath Haus zu halten ist ziemlich klein, man schenkt___ mir vor dem Wein der Freuden den bittern Kelch der Thrä_nen ein; wie kann ich nun mein Amt mit Ruh verwalten, wenn Seufzer meine Speise und Thränen mein Getränke sein.

6 6 4 2

Er kann und will dich las_sen nicht, er weiss gar wohl was dir gebricht,

Er kann und will dich las_sen nicht, er weiss gar wohl was dir gebricht,

Er kann und will dich las_sen nicht, er weiss gar wohl was dir gebricht,
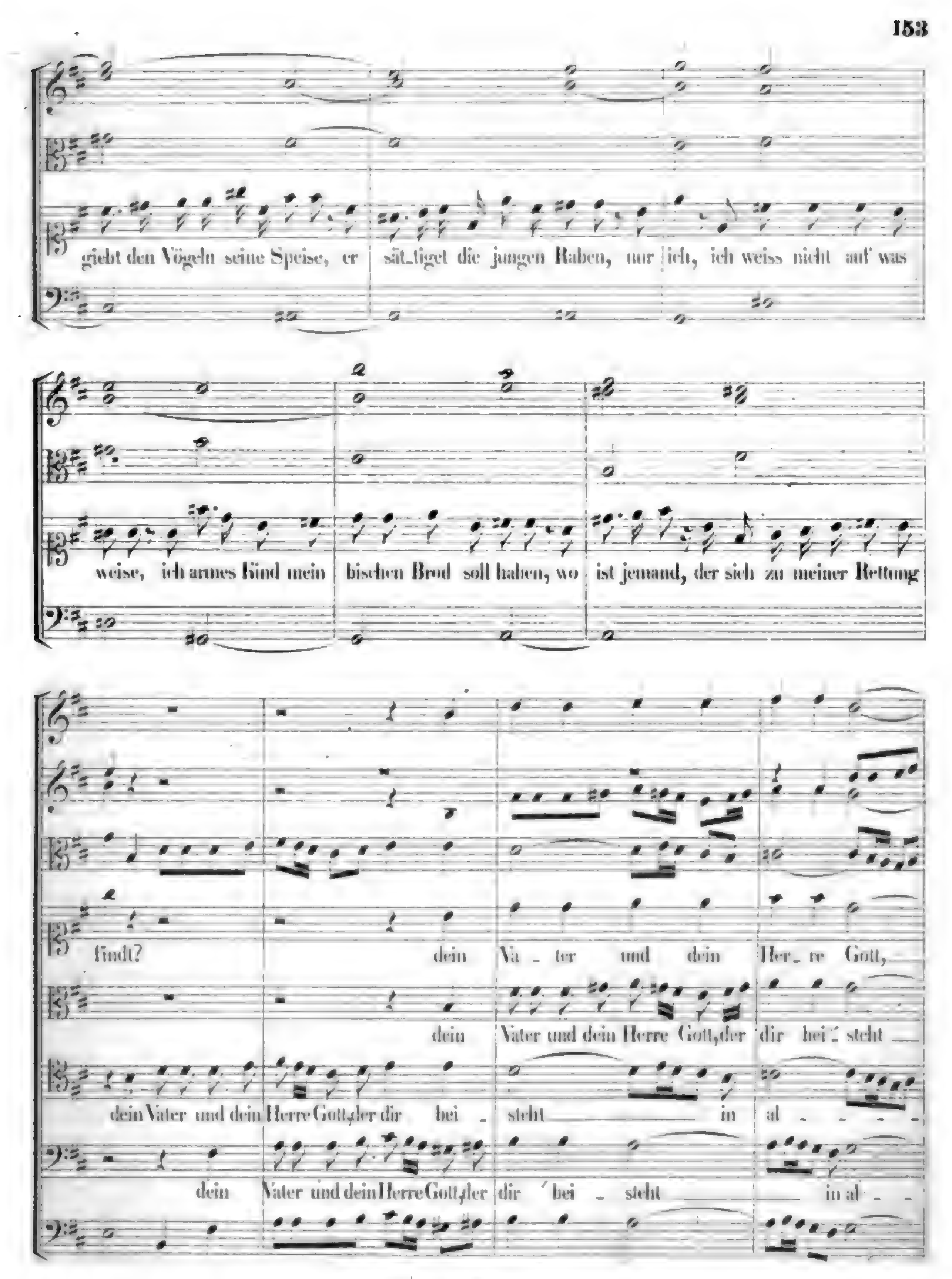
Er kann und will dich las_sen nicht, er weiss gar wohl was dir gebricht,

Himmel und Erd ist sein. Ach wie Gott sorget frei_lich vor das Vieh, er

Himmel und Erd ist sein.

Himmel und Erd ist sein.

Himmel und Erd ist sein.


giebt den Vögeln seine Speise, er sät_tiget die jungen Raben, nur ich, ich weiss nicht auf was
weise, ich armes Kind mein bischen Brod soll haben, wo ist jemand, der sich zu meiner Rettung
findt?
dein Va _ ter und dein Her_ re Gott,
dein Vater und dein Herre Gott, der dir bei _ steht
dein Vater und dein Herre Gott, der dir bei _ steht in al
dein Vater und dein Herre Gott, der dir bei _ steht in al

der dir bei steht in al _ ler Noth.

Solo.

in al _ _ _ ler Noth, in al _ _ _ ler al _ ler Noth. Ich bin ver_

_ _ ler, al _ ler Noth.

_ _ ler Noth, in aller Noth.

lassen, es scheint als wollte mich auch Gott bei meiner Armuth hassen, da ers doch immer gut mit mir ge_

meint. Ach Sorgen, Sorgen, ach werdet ihr denn alle Morgen und al _ le Tage wie_der

Tutti.

neu! so klag ich immerfort. Ach Armuth, hartes Wort, wer steht mir dem in meinem Kummer bei? Dein
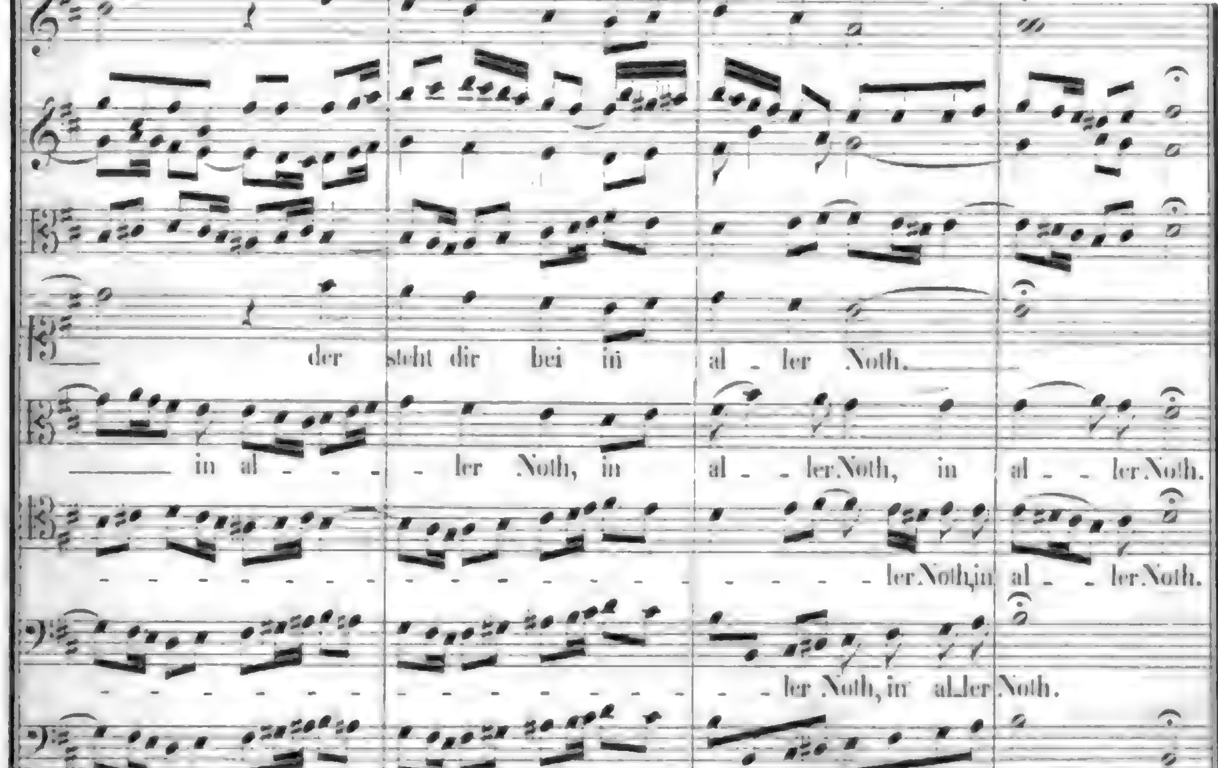
unis.

Dein Va - ter und dein Her - re Gott

Dein Vater und dein Herre Gott der steht dir bei

Dein Vater und dein Herre Gott der steht dir bei in al - - - -

Vater und dein Herre Gott dein Vater und dein Herre Gott der steht dir bei in al - -
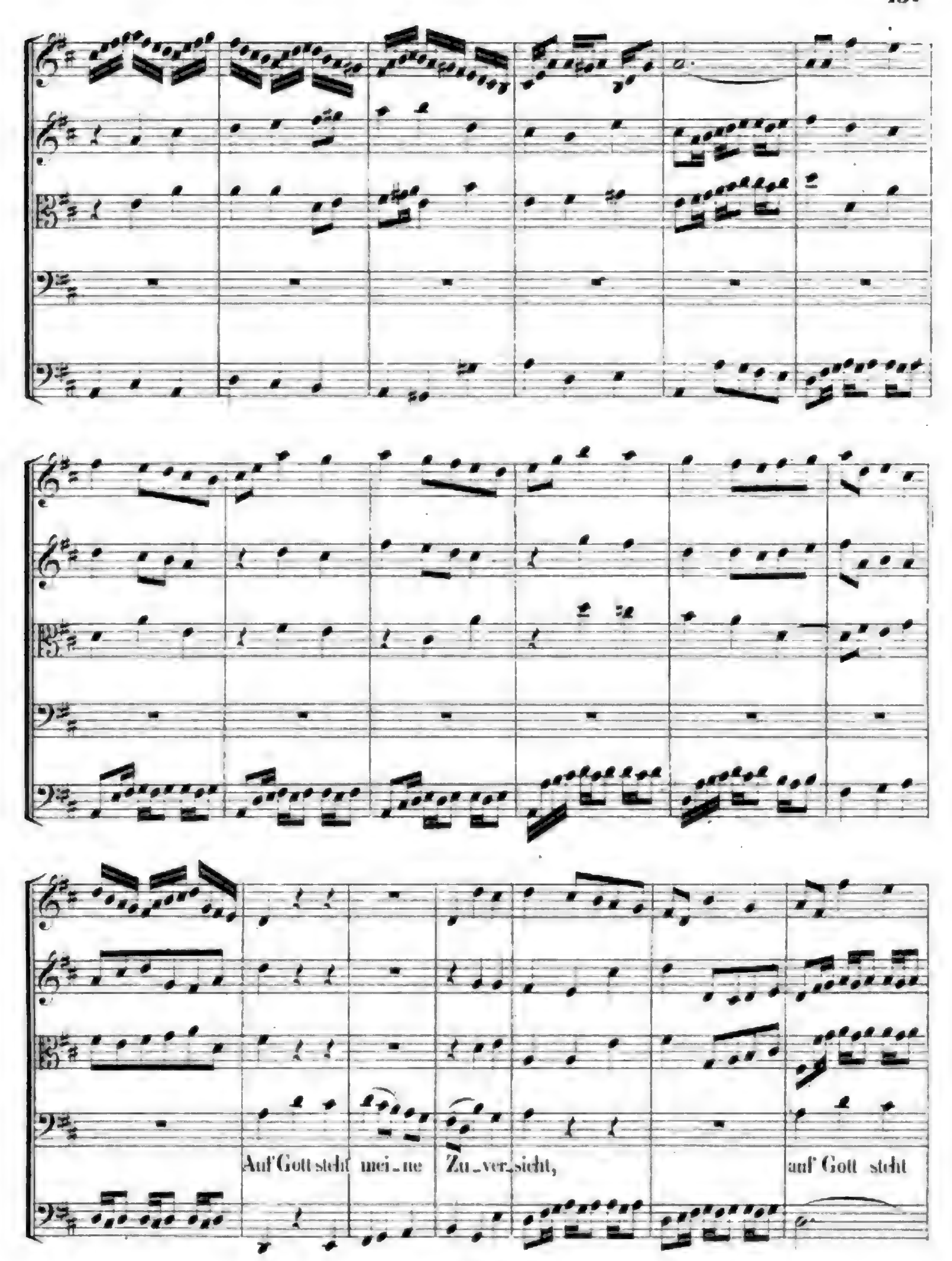


Recitativo.

Tenore.

Ach süsser Trost, wenn Gott mich nicht verlassen und nicht versäumen will, so kann ich in der Still' und in Geduld mich fassen. Die Welt mag immerhin mich hassen, so werf' ich meine Sorgen mit Freu - - den auf den Herrn, und hilft er heute nicht, so hilft er mir doch morgen, nun leg' ich herzlich gern die Sorgen unters Kissen und mag nichts mehr, als dies zu meinem Troste wissen.
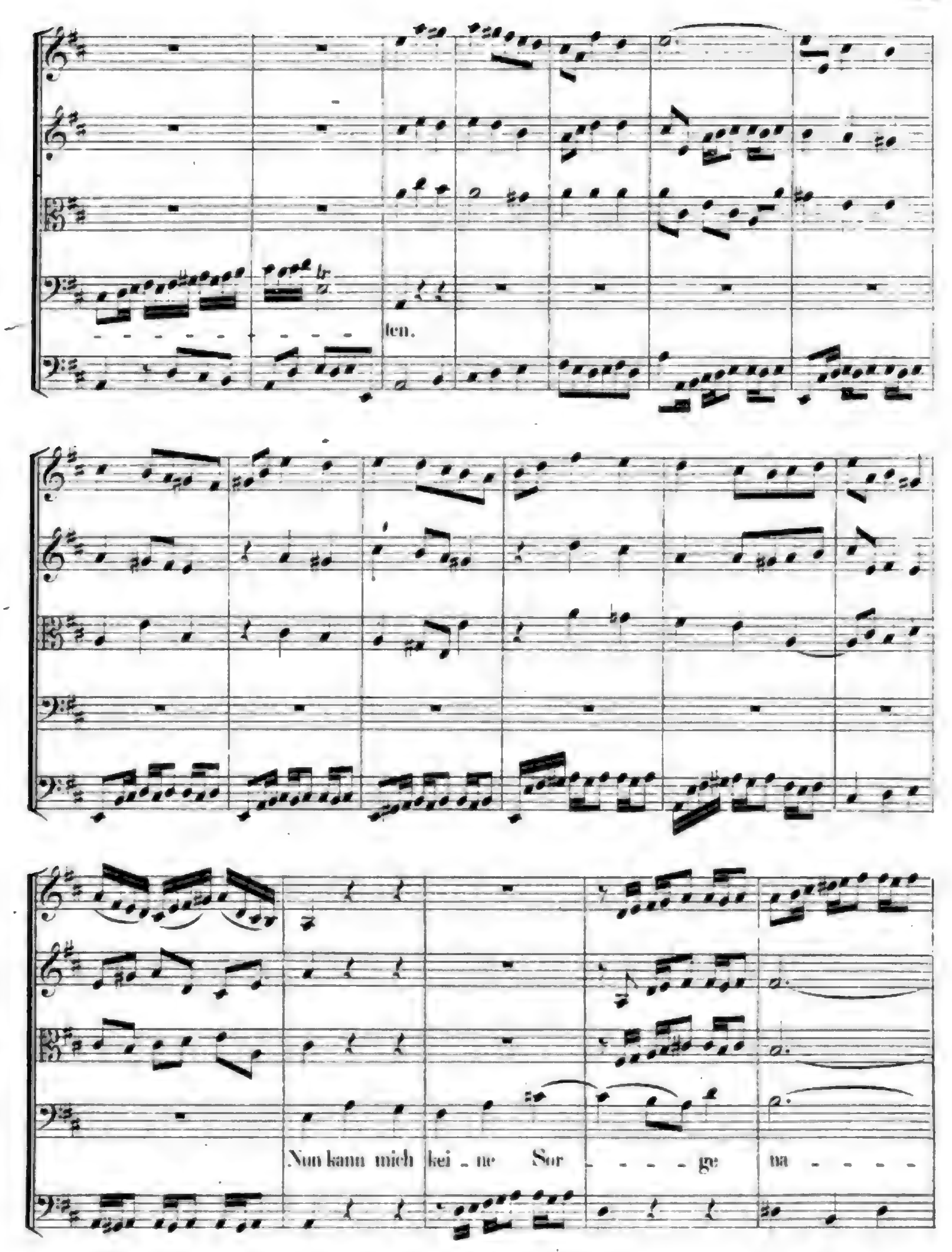
Aria.


Auf Gott steht mei_ne Zu_ver_sicht,
auf Gott steht

mei - ne Zu - ver - sicht, mein Glau - be lässt ihn wal - - -

- - - - - - - - - - - - - - - ten. Auf Gott steht mei - ne
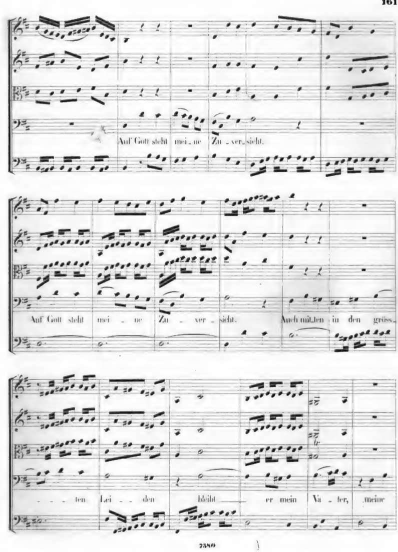
Zu - - ver - sicht, mein Glaube lässt ihn wal - - - - - - - - -


ten.
Nun kann mich kei - ne Sor - - - - ge na - - - -

gen, nun kann mich auch kein' Armuth

pla
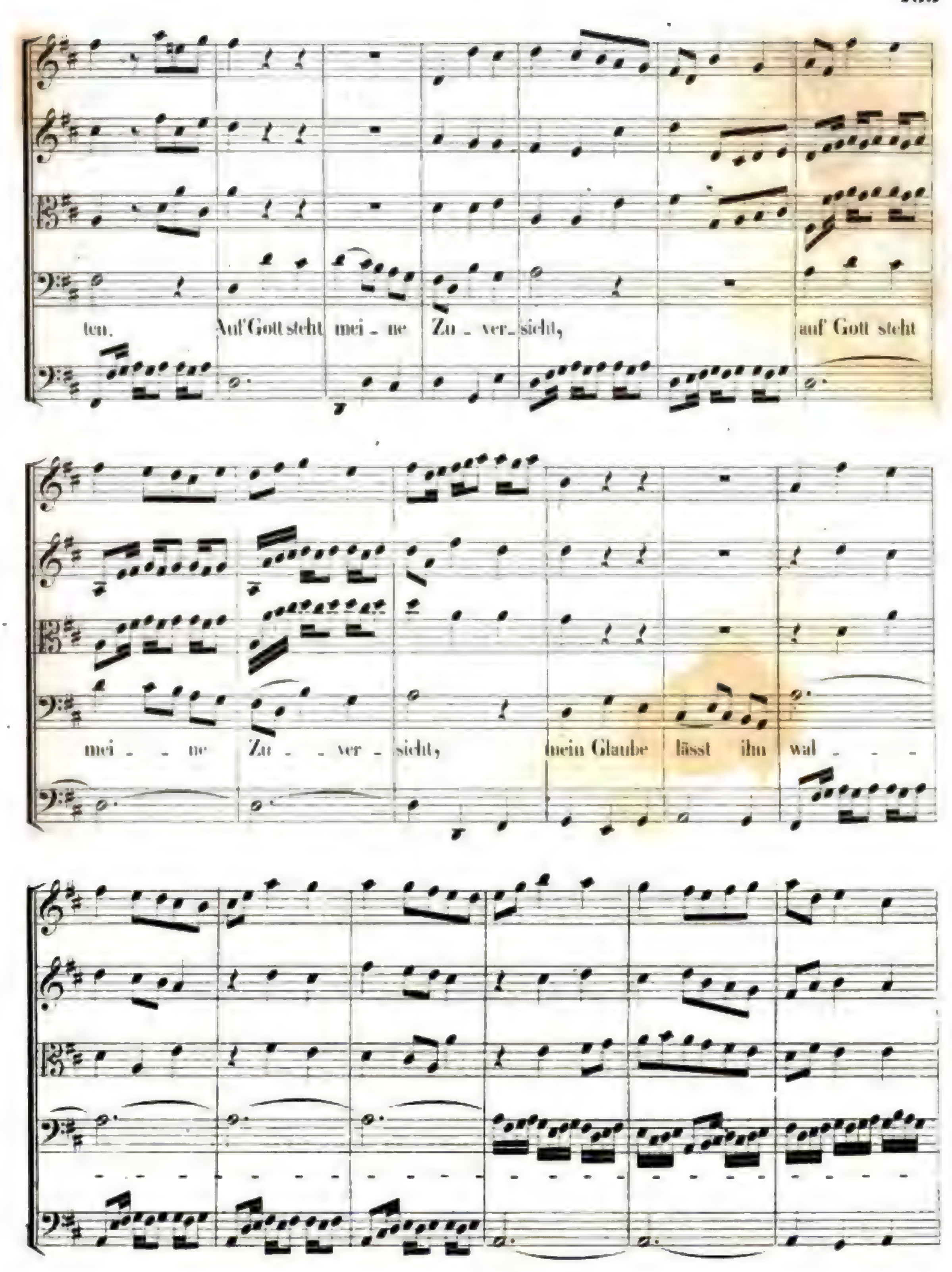
gen.


Auf Gott steht mei_ne Zu_ver_sicht.
Auf Gott steht mei_ne Zu_ver_sicht. Auch mit_ten in den gröss_
_ten Lei_den bleibt er mein Va_ter, meine

Freu - - - - - - - - de, er will mich wunder -

lich, wun - der - lich, er will mich wunder - lich erhal - - - - - - - -

- - - - - ten, er will mich wunder - lich, wun - der - lich er - hal -


ten. Auf Gott steht mei - ne Zu - ver - sicht, auf Gott steht
mei - ne Zu - ver - sicht, mein Glaube lässt ihn wal - - -

der dir bei steht in al - ler Noth.

Solo.

in al - - - ler Noth, in al - - ler al - ler Noth. Ich bin ver-

ler, al - ler Noth.
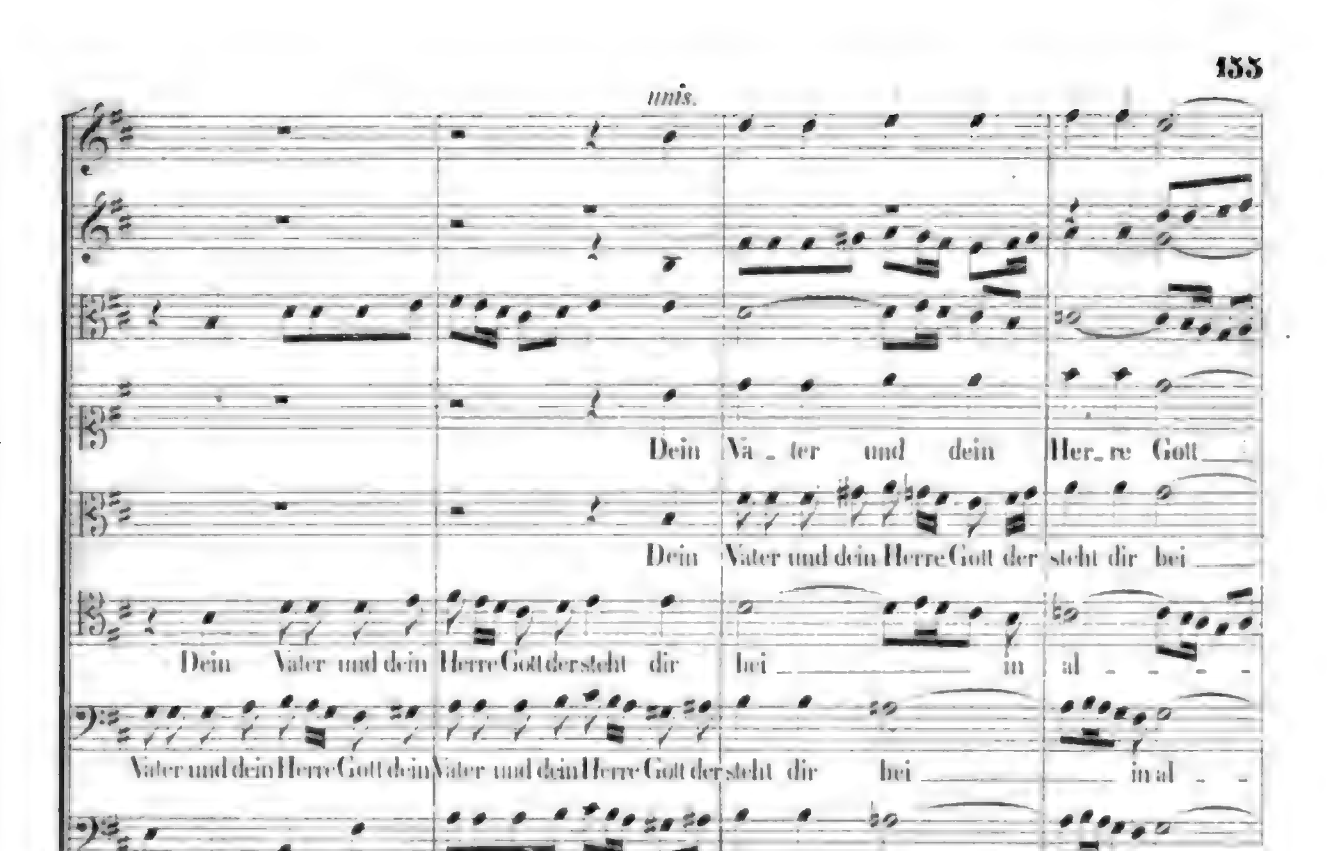
- - ler Noth, in aller Noth.
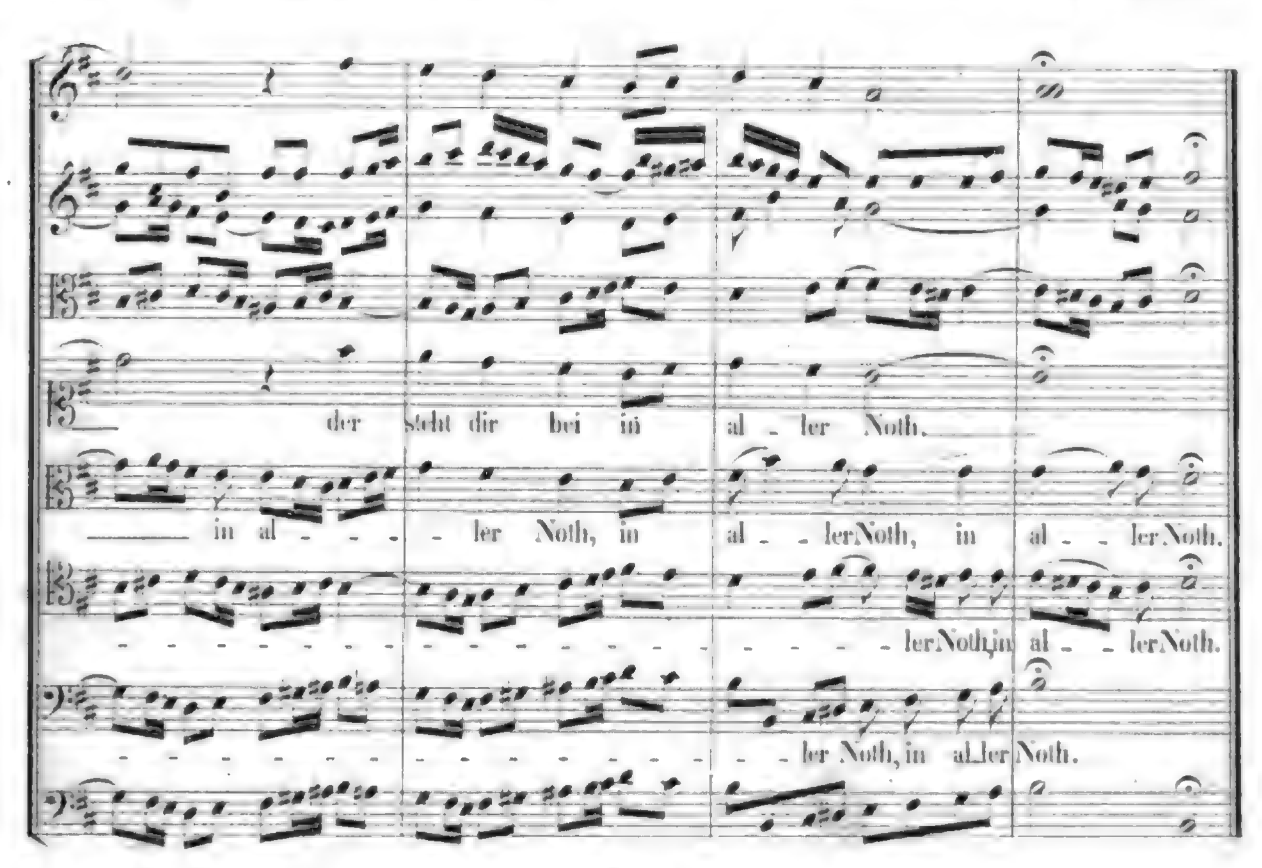
lassen, es scheint als wollte mich auch Gott bei meiner Armuth hassen, da ers doch immer gut mit mir ge-

meint. Ach Sorgen, Sorgen, ach werdet ihr denn alle Morgen und al - le Tage wie-der

neu! so klag ich immerfort. Ach Armuth, hartes Wort, wer steht mir denn in meinem Kummer bei? Dein

Tutti.


unis.
Dein Va _ ter und dein Her _ re Gott
Dein Vater und dein Herre Gott der steht dir bei
Dein Vater und dein Herre Gott der steht dir bei in al
Vater und dein Herre Gott dein Vater und dein Herre Gott der steht dir bei in al


der steht dir bei in al _ ler Noth.
in al - - - ler Noth, in al _ ler Noth, in al _ ler Noth.
ler Noth, in al _ ler Noth.
ler Noth, in al _ ler Noth.
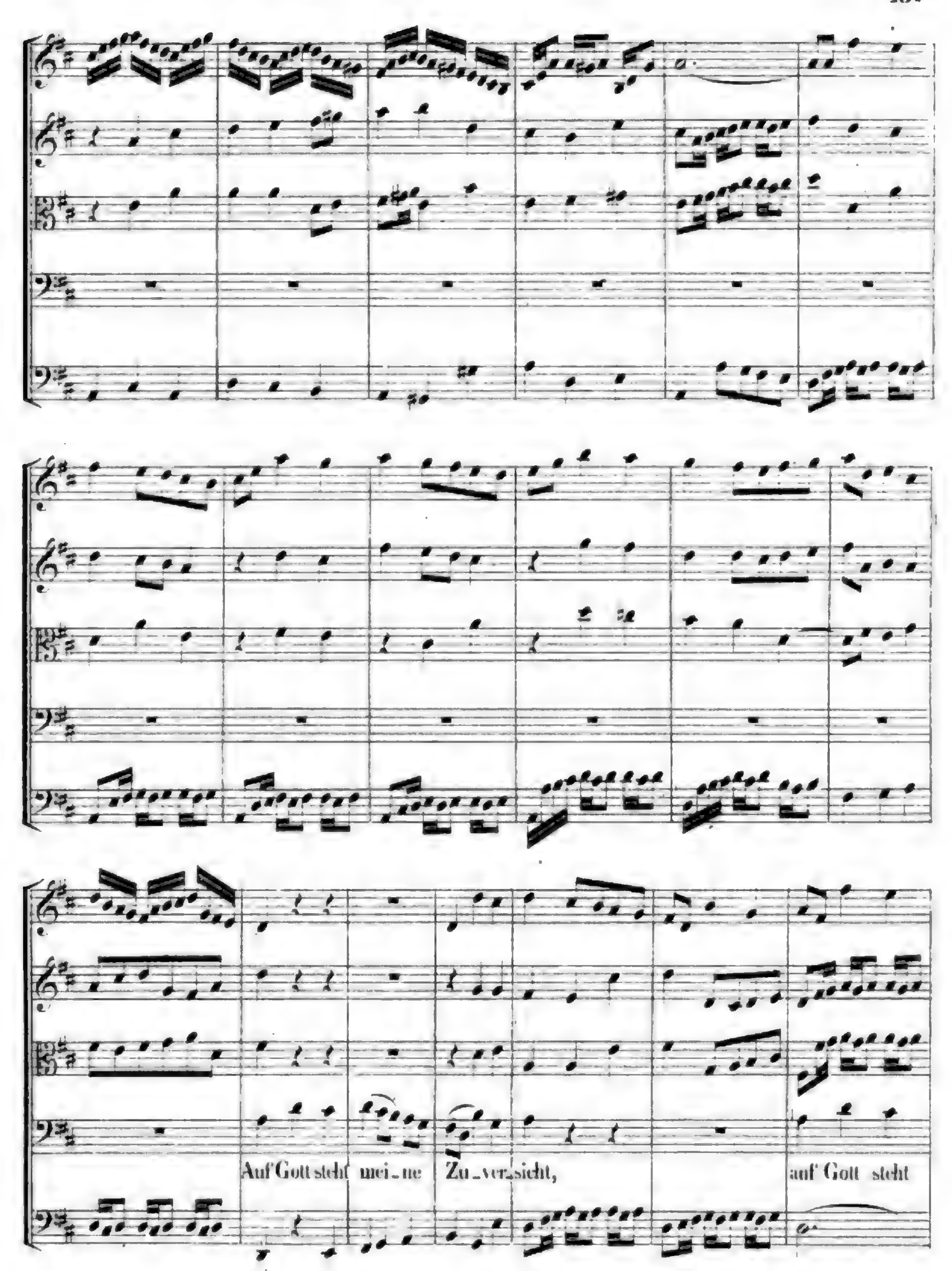
Recitativo.

Tenore.

Ach süsser Trost, wenn Gott mich nicht verlassen und nicht versäumen will, so kann ich in der Still' und in Geduld mich fassen. Die Welt mag immerhin mich hassen, so werf ich meine Sorgen mit Freu - - den auf den Herrn, und hilft er heute nicht, so hilft er mir doch morgen, nun leg' ich herzlich gern die Sorgen unters Kissen und mag nichts mehr, als dies zu meinem Troste wissen.
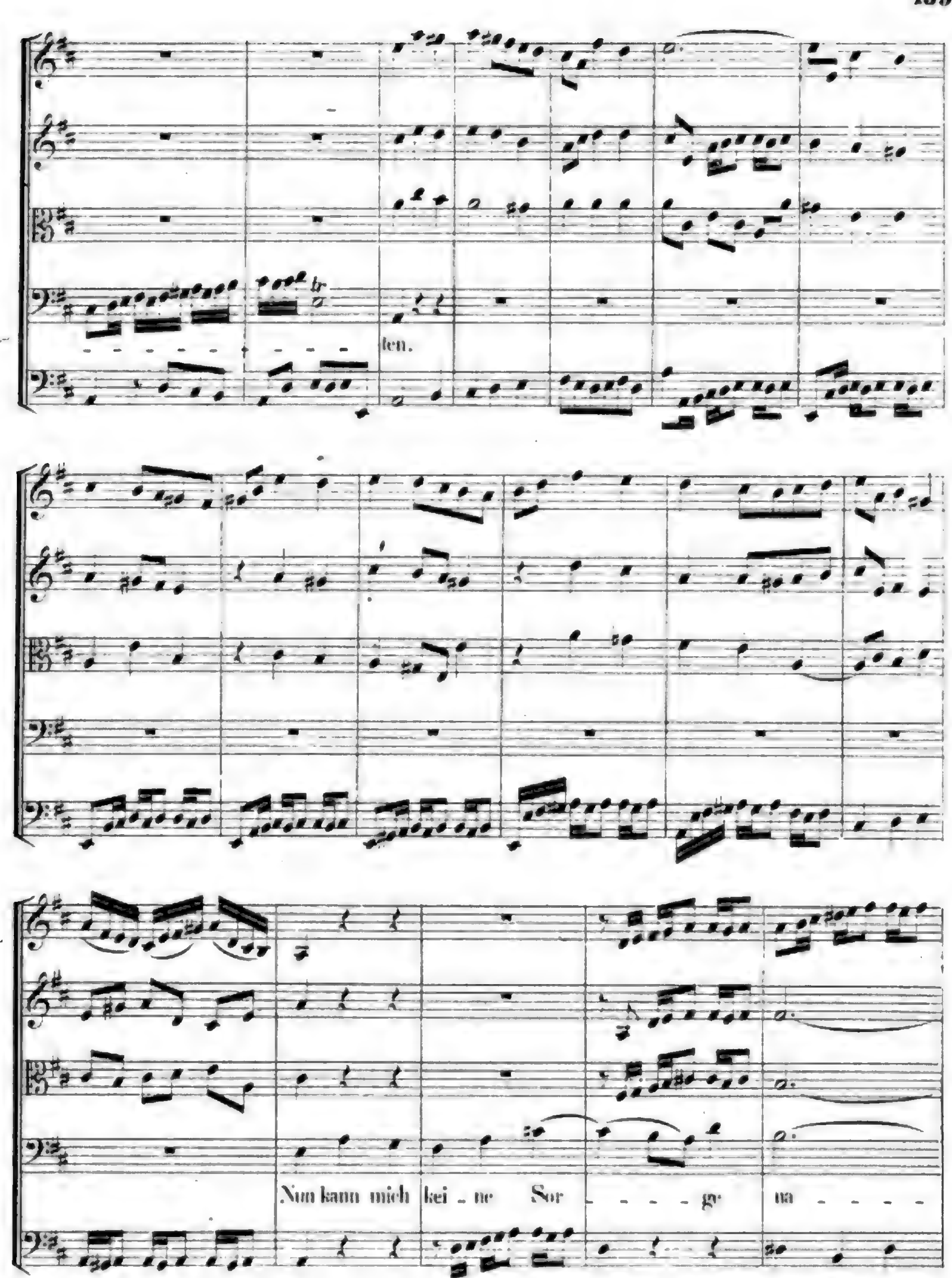
Aria.

tr



Auf Gott steht mei_ne Zu_ver_sicht, auf Gott steht

mei - ne Zu - ver - sicht, mein Glau - be lässt ihn wal - ten. Auf Gott steht mei - ne
Zu - - ver - sicht, mein Glaube lässt ihn wal - - - - - - - - -


ten.
Nun kann mich kei - ne Sor - - - - ge na - - - - -

gen, nun kann mich auch kein' Armuth
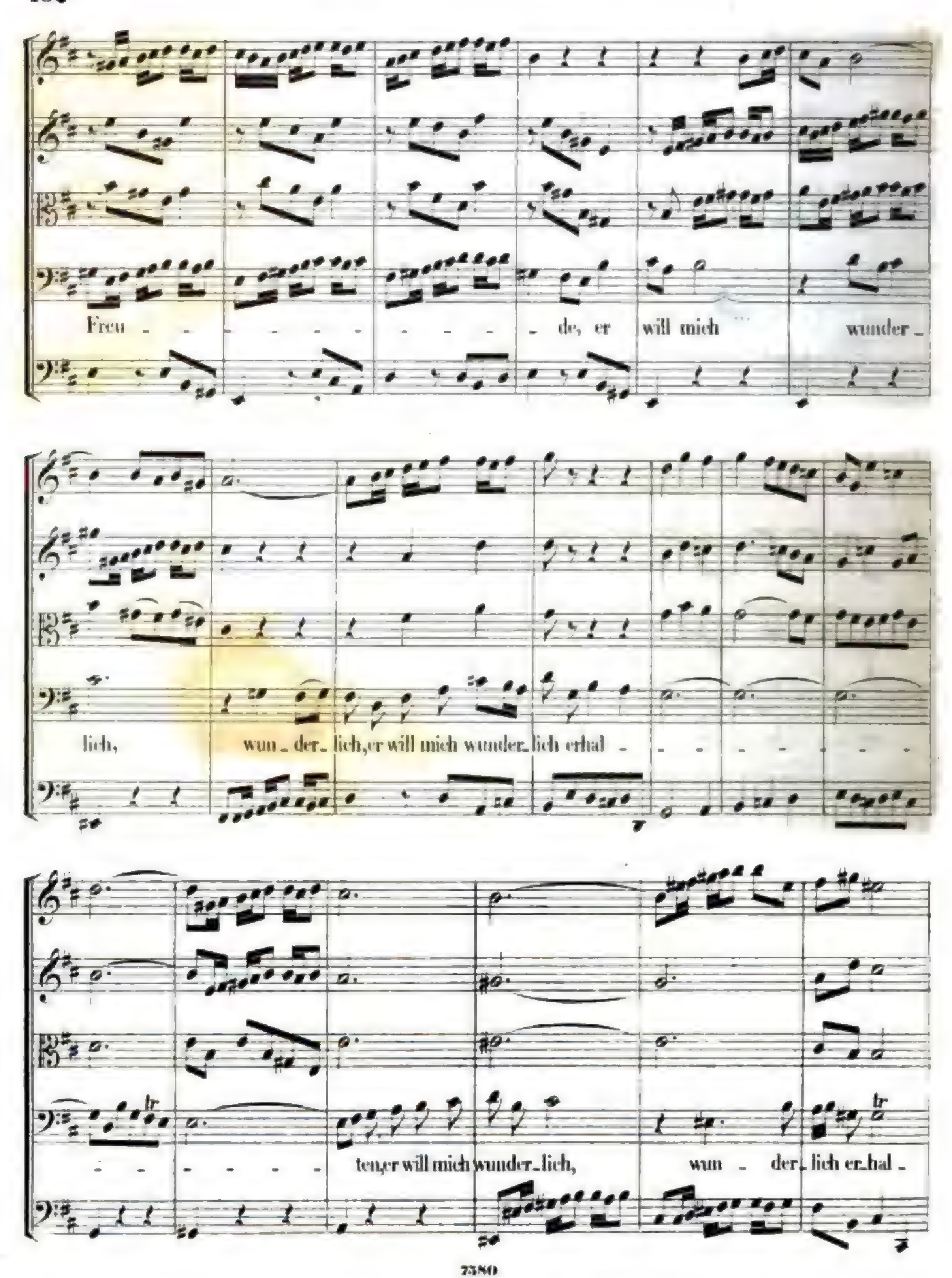
pla

gen.

Auf Gott steht mei _ ne Zu _ ver _ sicht.
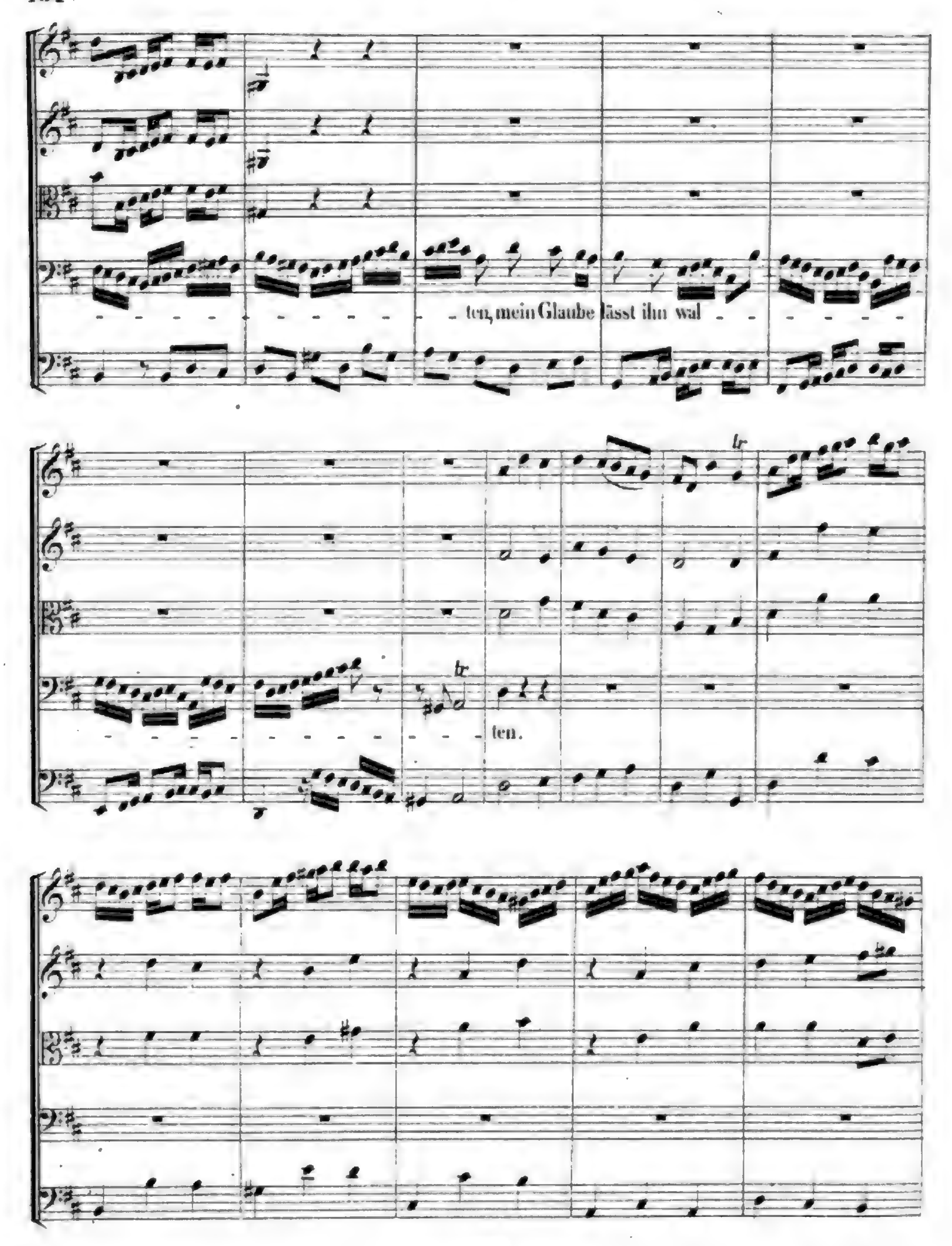
Auf Gott steht mei _ ne Zu _ ver _ sicht. Auch mitten in den gröss _
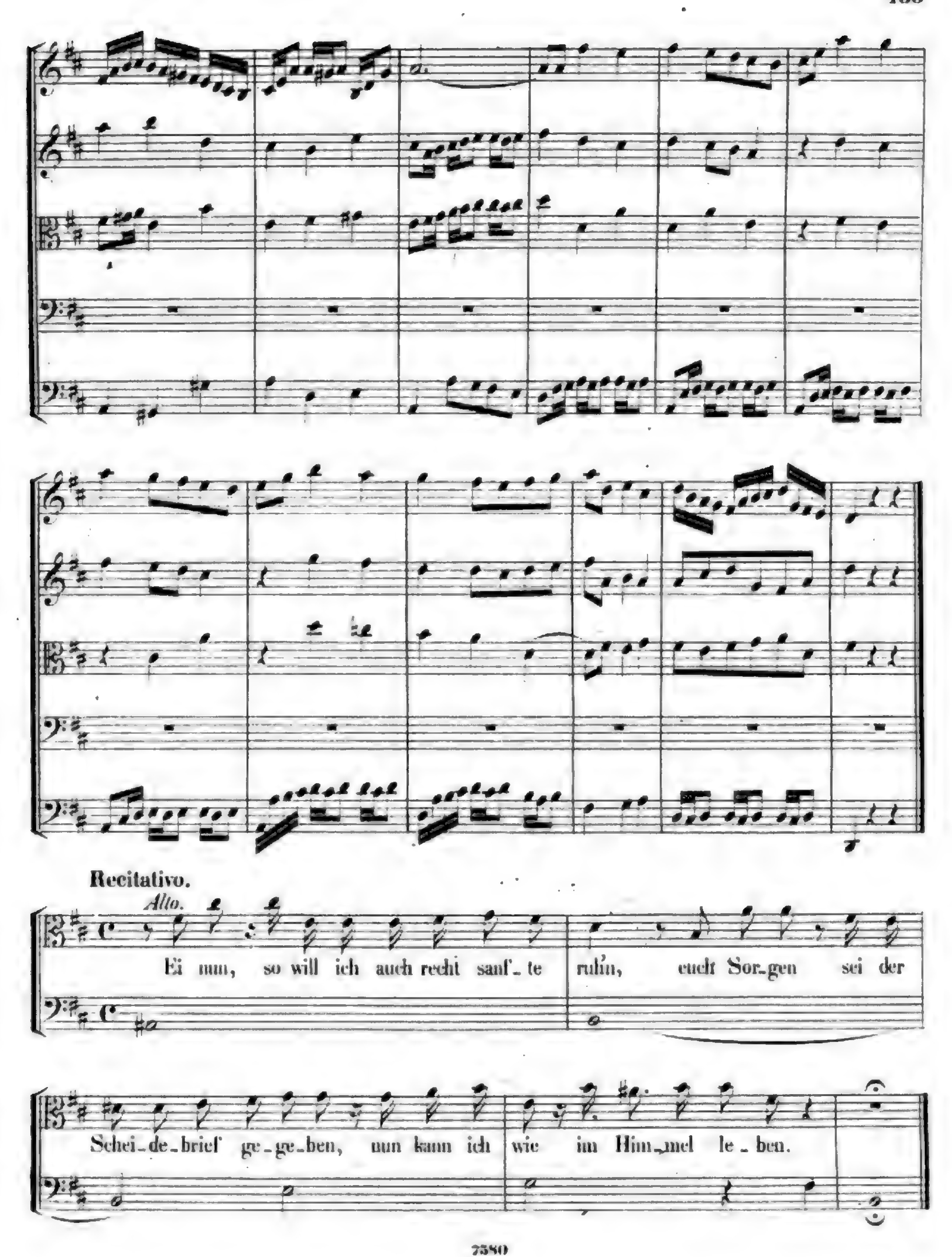
_ _ ten Lei _ _ den bleibt er mein Va _ ter, meine


Freu - - - - - - - - - - - de, er will mich wunder -
lich, wun - der - lich, er will mich wunder - lich erhal - - - - - - - - -
- - - - - - - ten, er will mich wunder - lich, wun - der - lich er - hal -
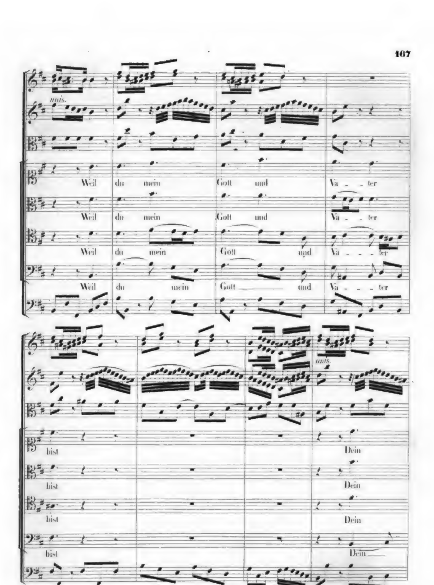
ten. Auf Gott steht mei - ne Zu - ver - sicht, auf Gott steht
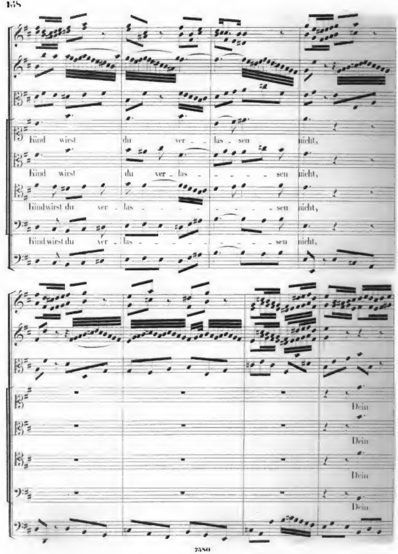
mei - ne Zu - ver - sicht, mein Glaube lässt ihn wal - - -
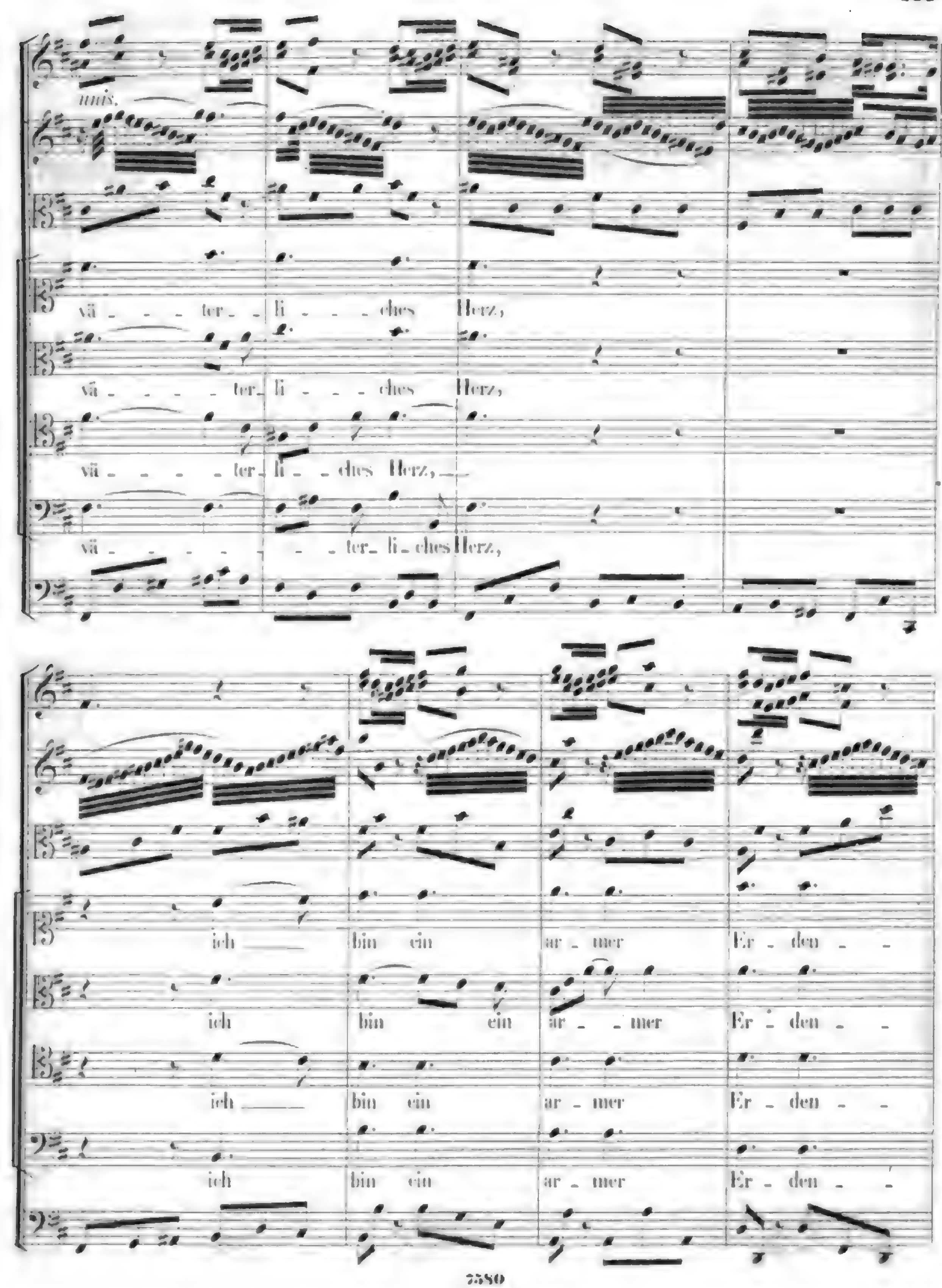

ten, mein Glaube lässt ihn wal
ten.
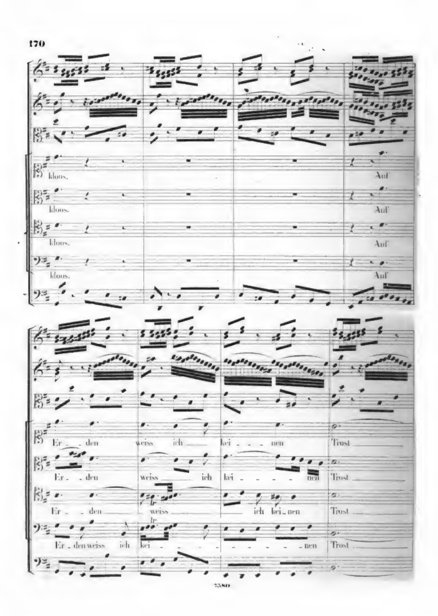

Recitativo.
Alto.
Ei nun, so will ich auch recht sanf_te ruhn, euch Sor_gen sei der
Schei_de_brief ge_ge_ben, nun kann ich wie im Him_mel le_ben.
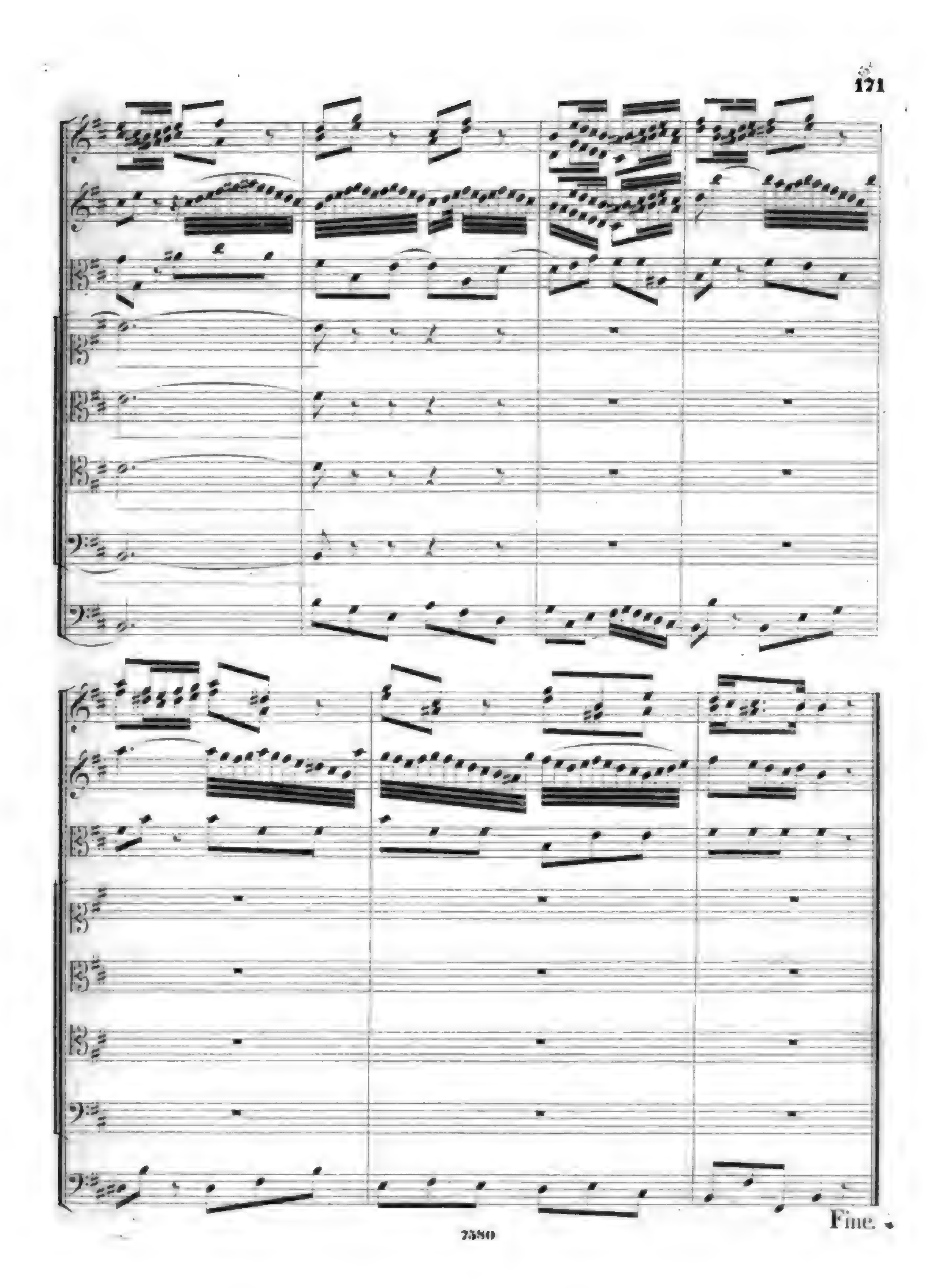
Choral.
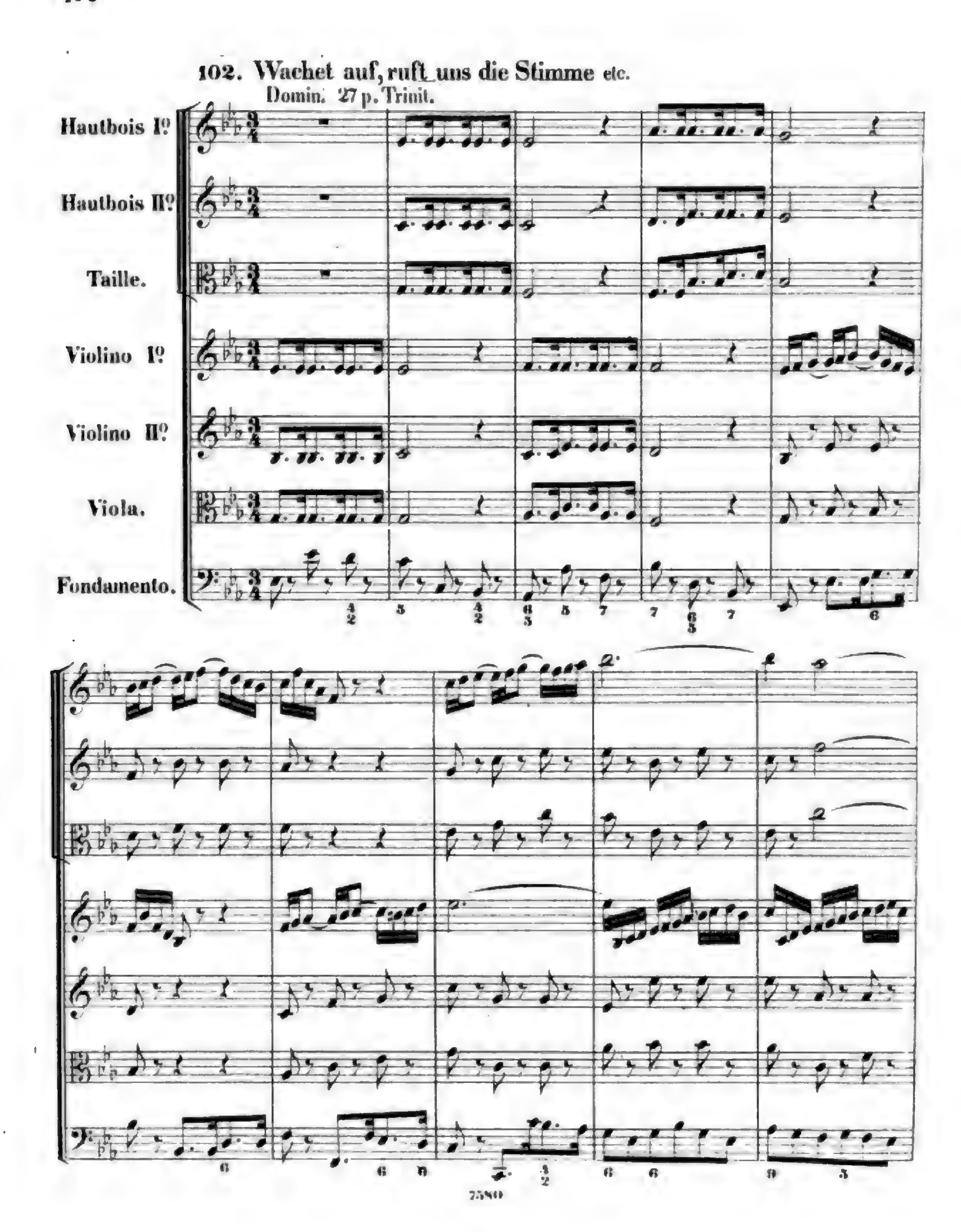

unis.
Weil du mein Gott und Va - - ter
Weil du mein Gott und Va - - ter
Weil du mein Gott und Va - - - ter
Weil du mein Gott und Va - - - ter
unis.
bist Dein
bist Dein
bist Dein
bist Dein
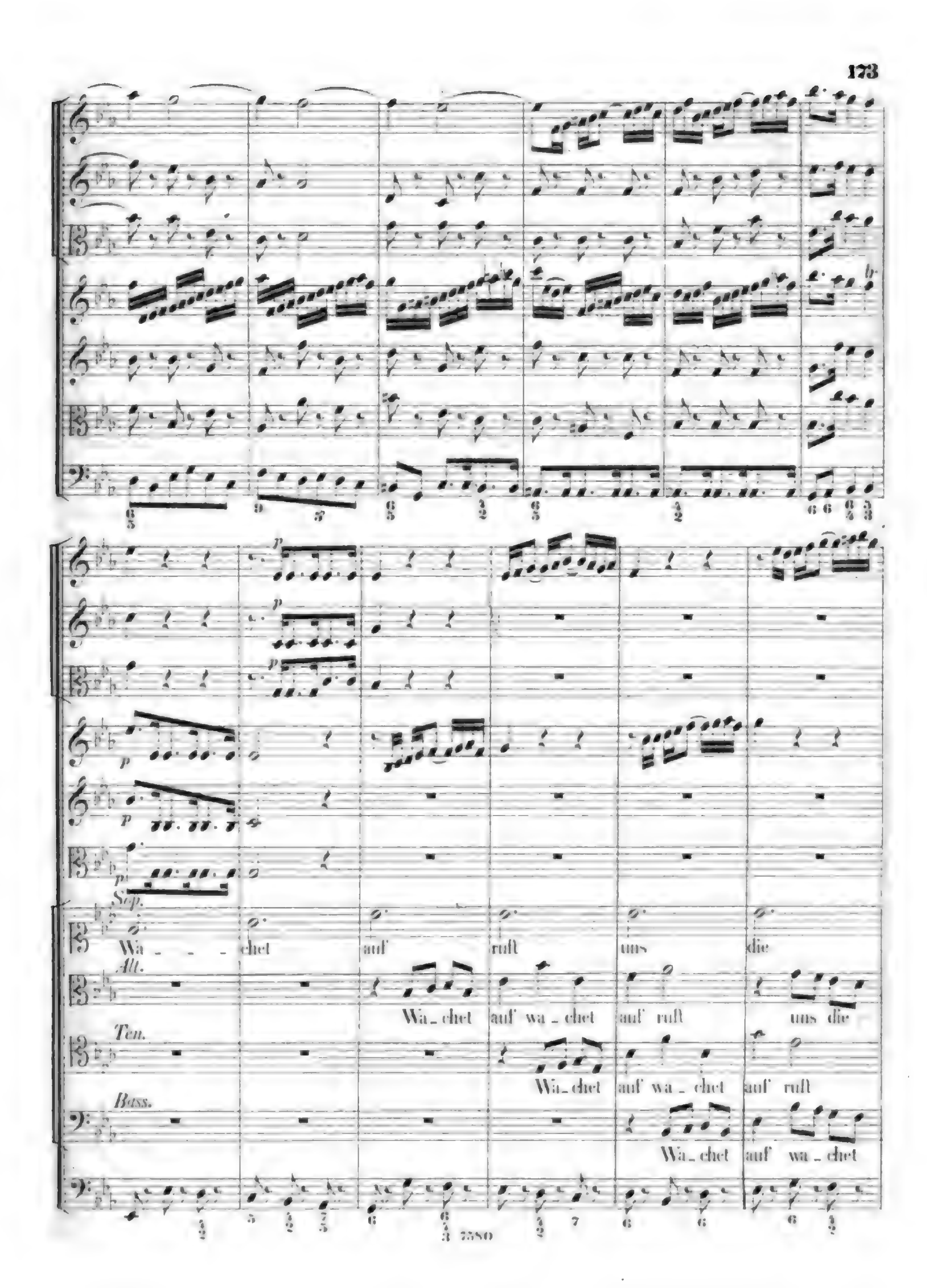

Kind wirst du ver - las - sen nicht,
Kind wirst du ver - las - - - - - - sen nicht,
Kind wirst du ver - las - - - - - - sen nicht,
Kind wirst du ver - las - - - - - - sen nicht,
Dein
Dein
Dein
Dein
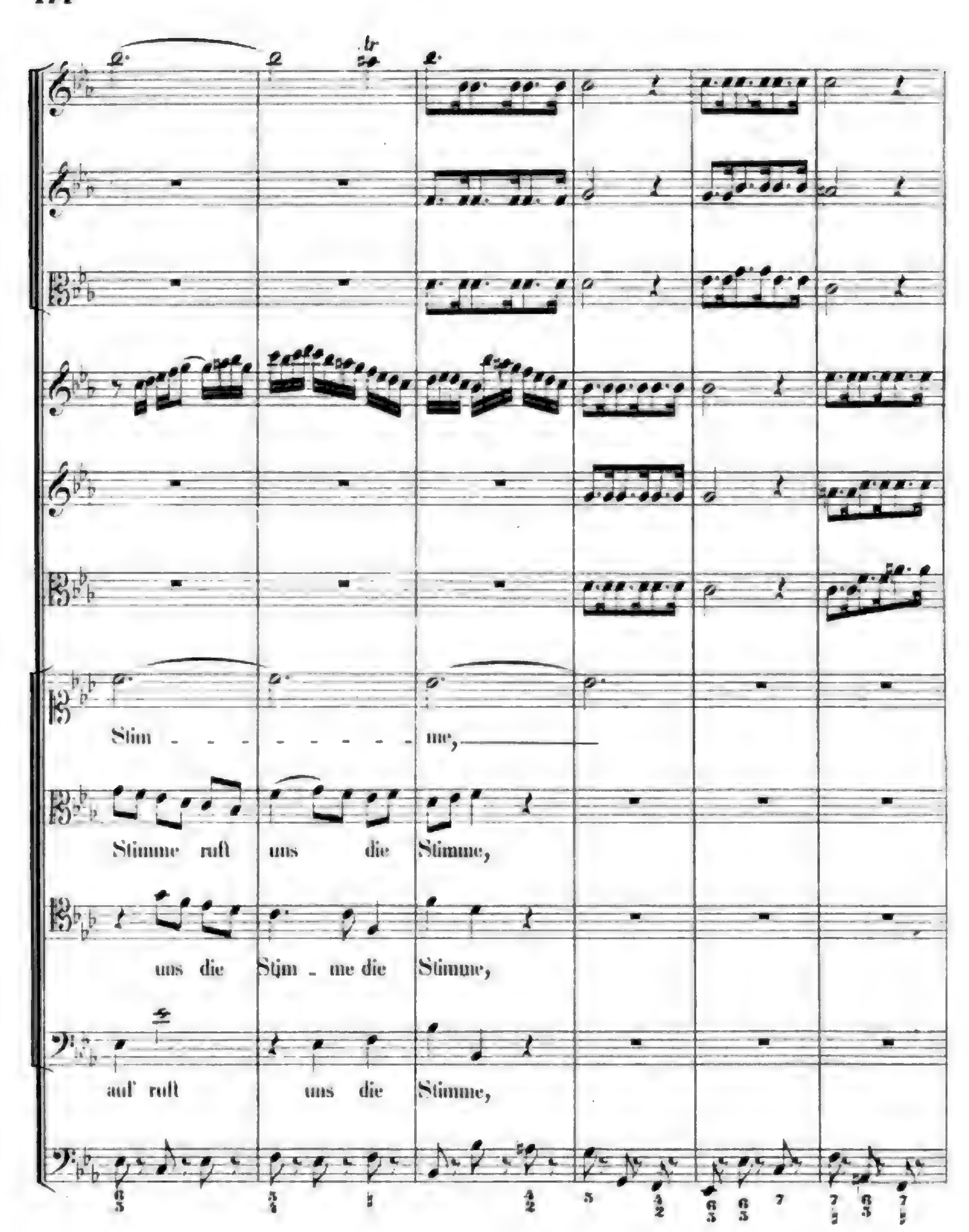

unis.
vä - - - ter - li - - - ches Herz,
vä - - - ter - li - - - ches Herz,
vä - - - - ter - li - - ches Herz, —
vä - - - - - - - ter - li - ches Herz,
ich — bin ein ar - mer Er - den - -
ich bin ein ar - - mer Er - den - -
ich — bin ein ar - mer Er - den - -
ich bin ein ar - mer Er - den - -
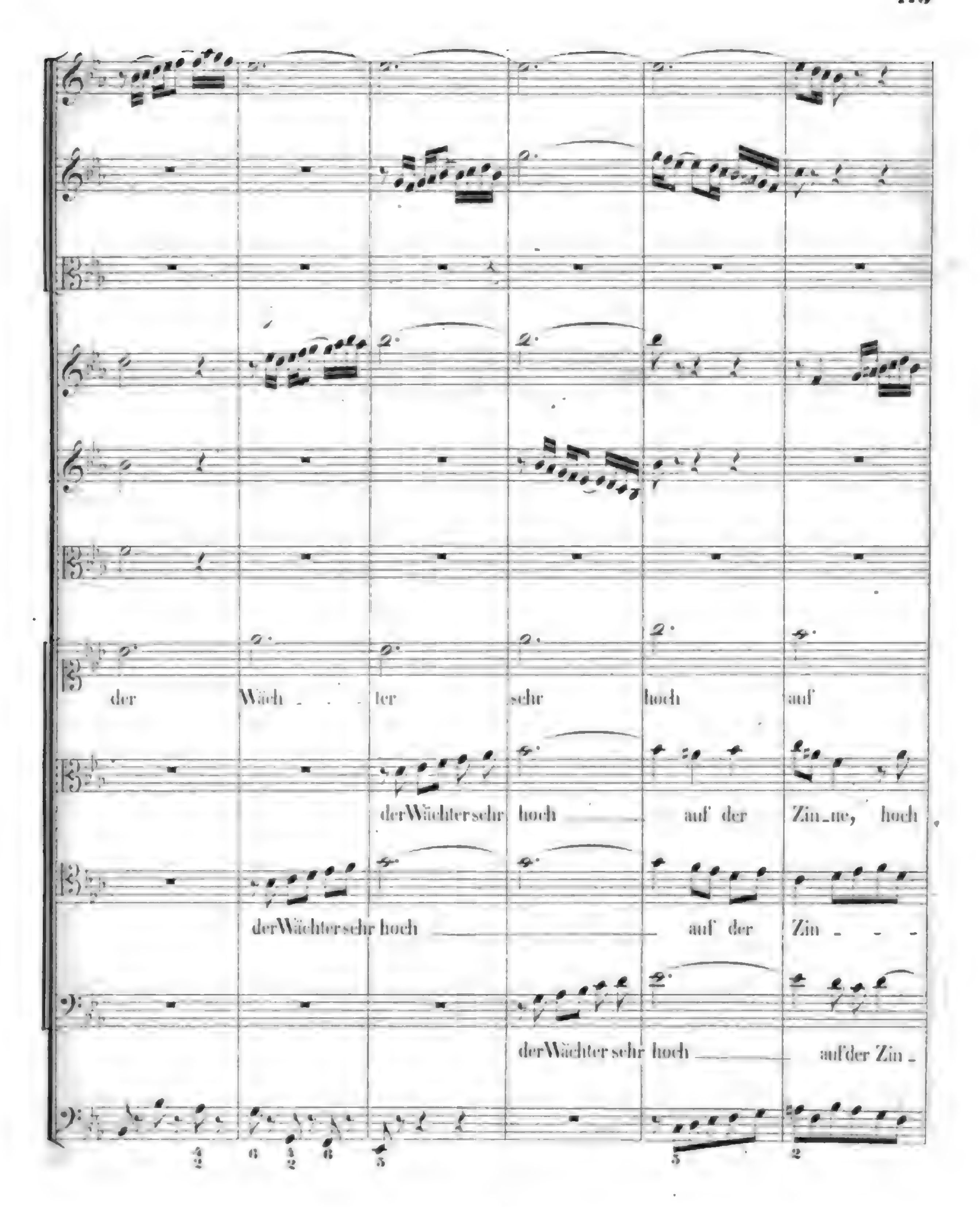

kloos.
kloos.
kloos.
kloos.
Auf
Auf
Auf
Auf
Er - den weiss ich kei - - - nen Trost
Er - den weiss ich kei - - - - - nen Trost
Er - den weiss ich kei - nen Trost
Er - den weiss ich kei - - - - - - - nen Trost
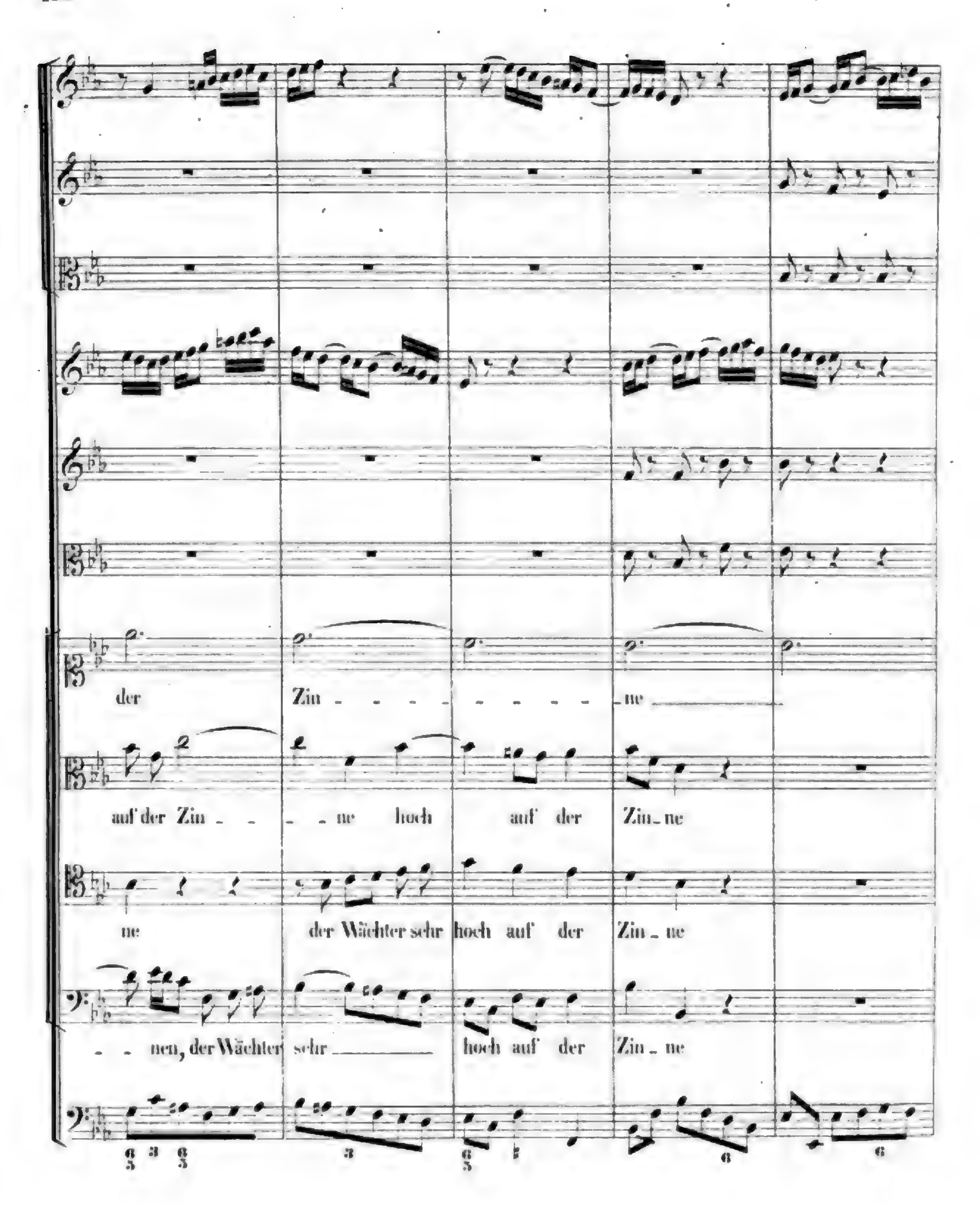

Fine.
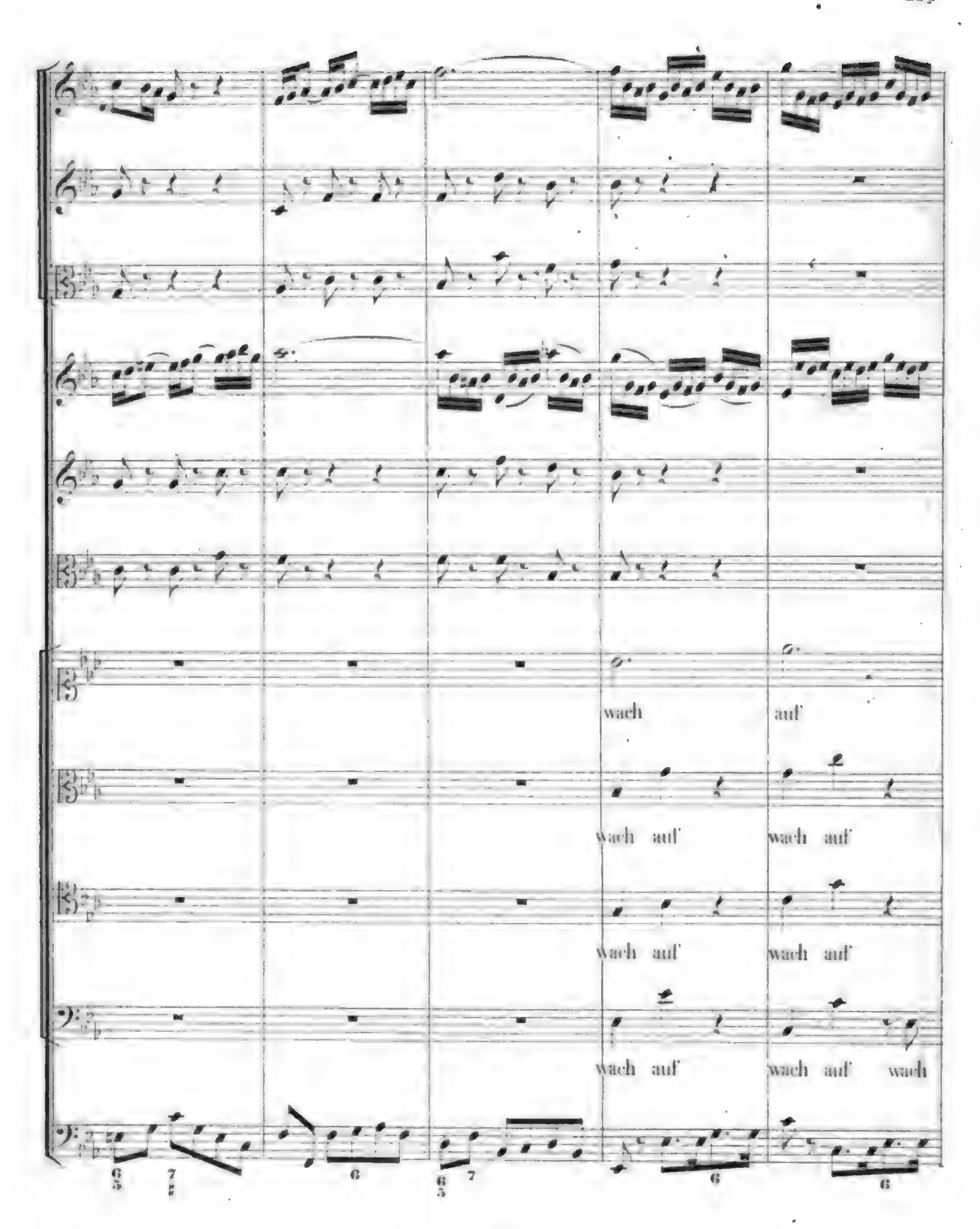

102. Wachet auf, ruft uns die Stimme etc.
Domin. 27 p. Trinit.
Hautbois I°
Hautbois II°
Taille.
Violino I°
Violino II°
Viola.
Fondamento.
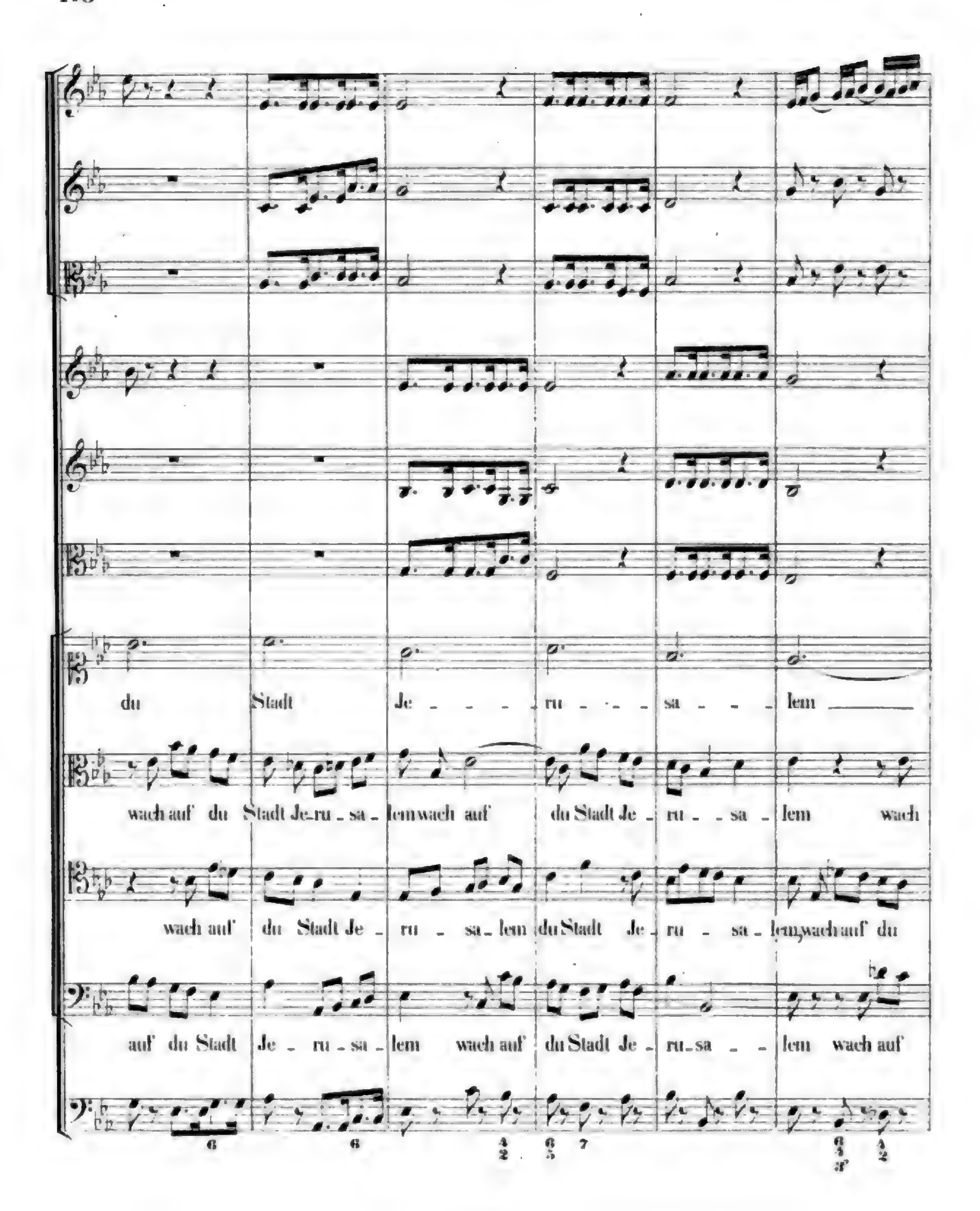

Sop.
Wa - - chet
auf
ruft
uns
die
Alt.
Wa - chet
auf
wa - chet
auf
ruft
uns
die
Ten.
Wa - chet
auf
wa - chet
auf
ruft
Bass.
Wa - chet
auf
wa - chet
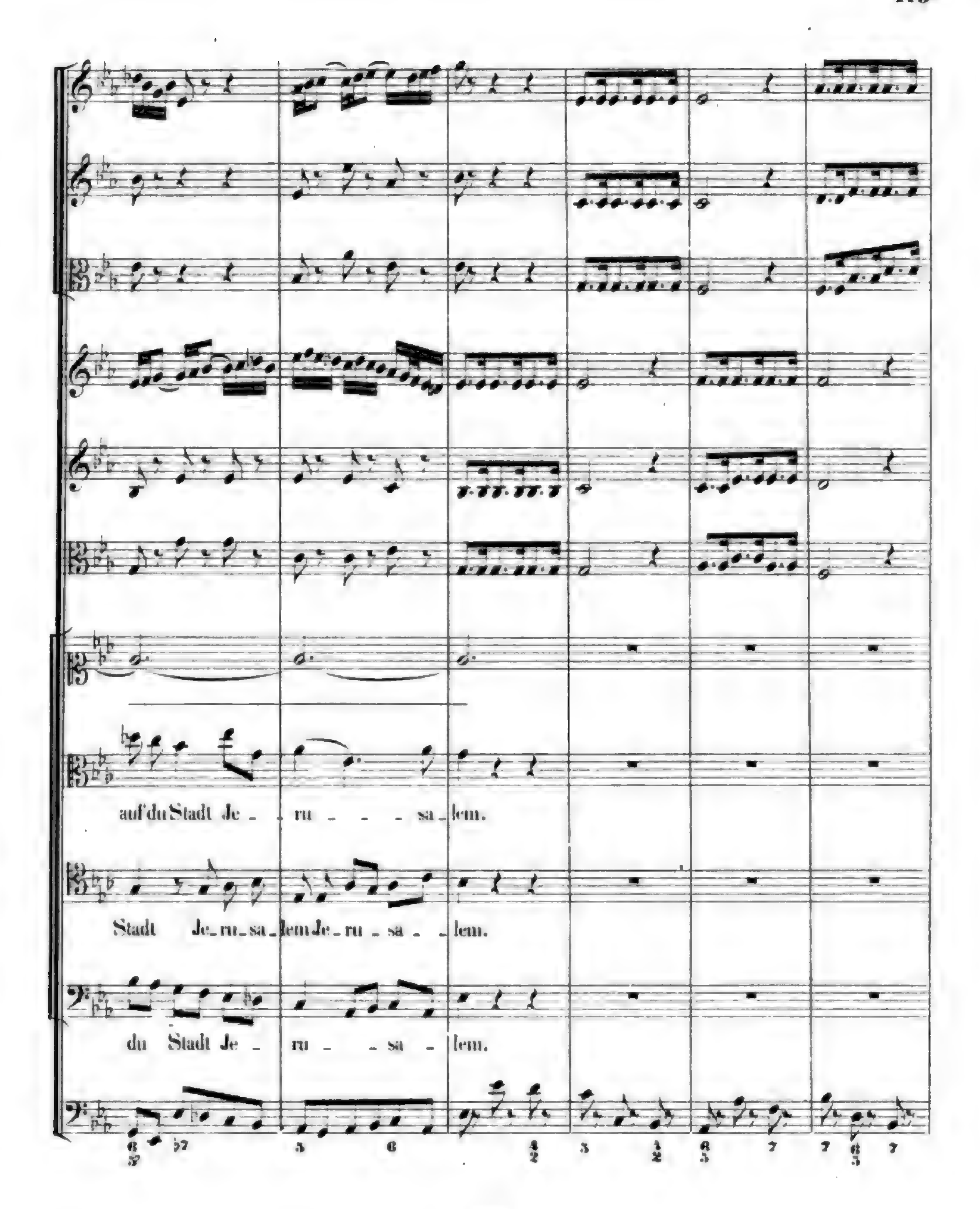

Stim - - - - - - - - - - - me,
Stimme ruft uns die Stimme,
uns die Stim - me die Stimme,
auf ruft uns die Stimme,
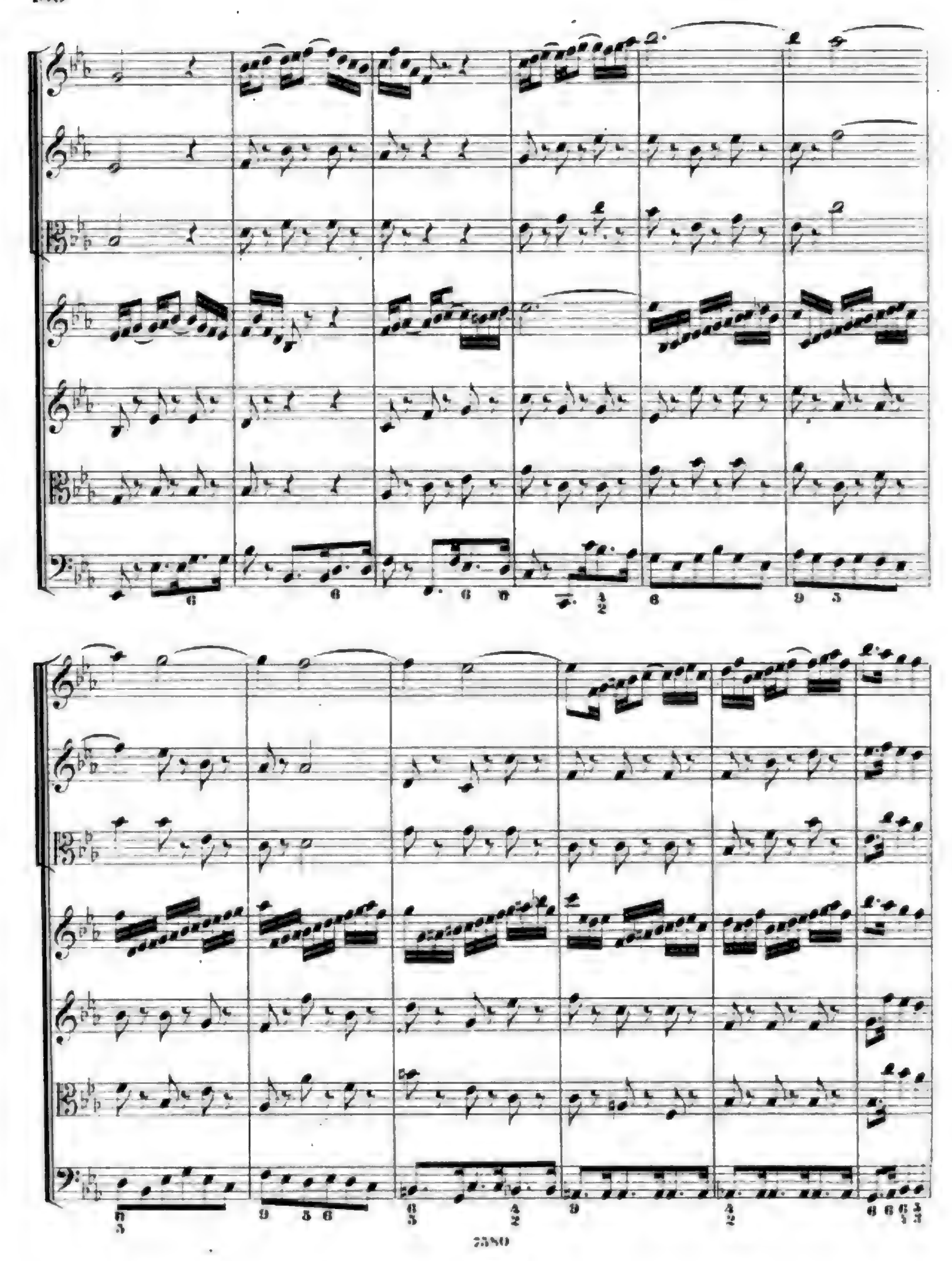

der
Wäch
ter
sehr
hoch
auf
der Wächter sehr
hoch
auf der
Zin_ne,
hoch
der Wächter sehr hoch
auf der
Zin
der Wächter sehr
hoch
auf der Zin
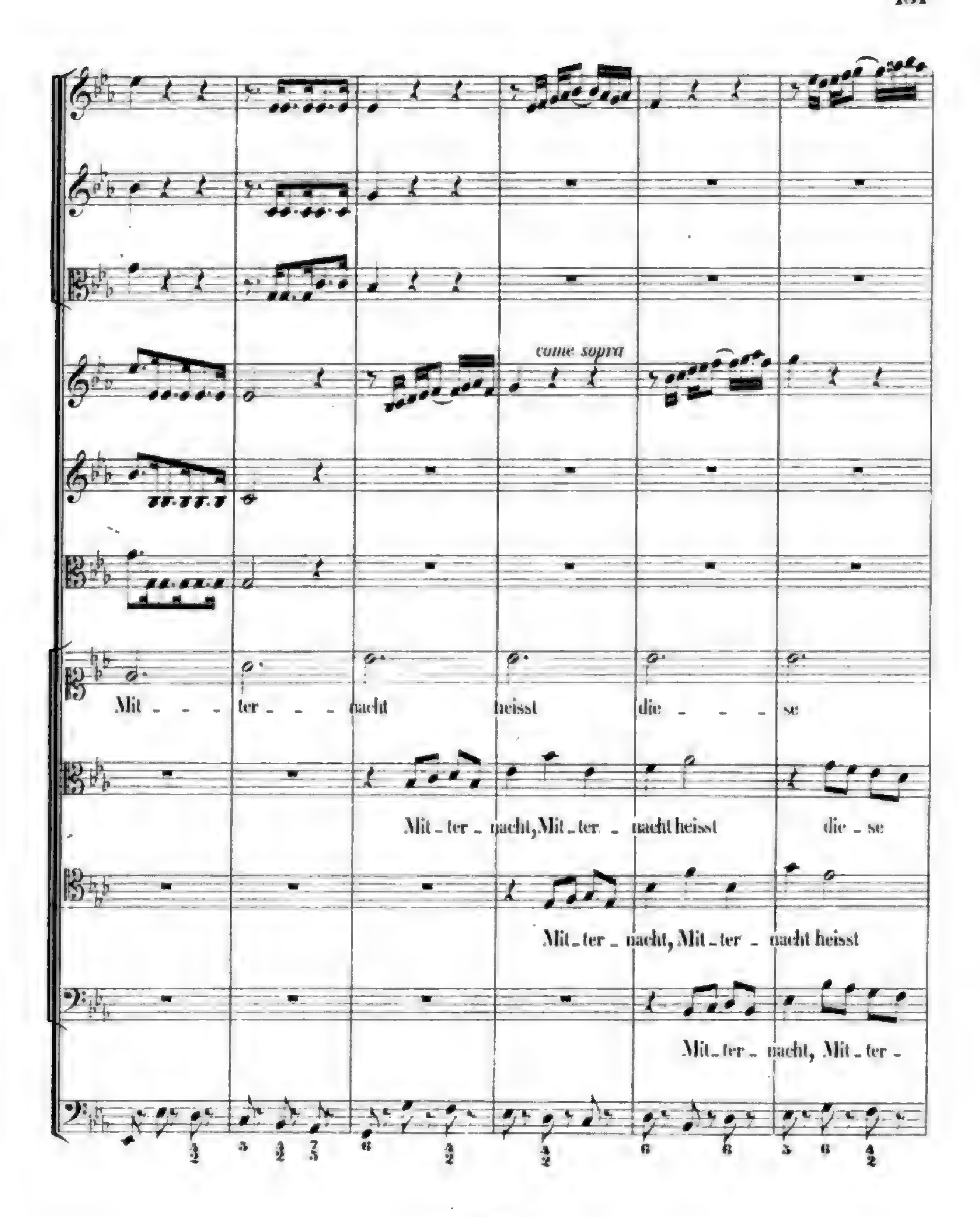

der
Zin - - - - - - - - ne
auf der Zin - - - - ne hoch auf der Zin - ne
ne der Wächter sehr hoch auf der Zin - ne
- - nen, der Wächter sehr hoch auf der Zin - ne
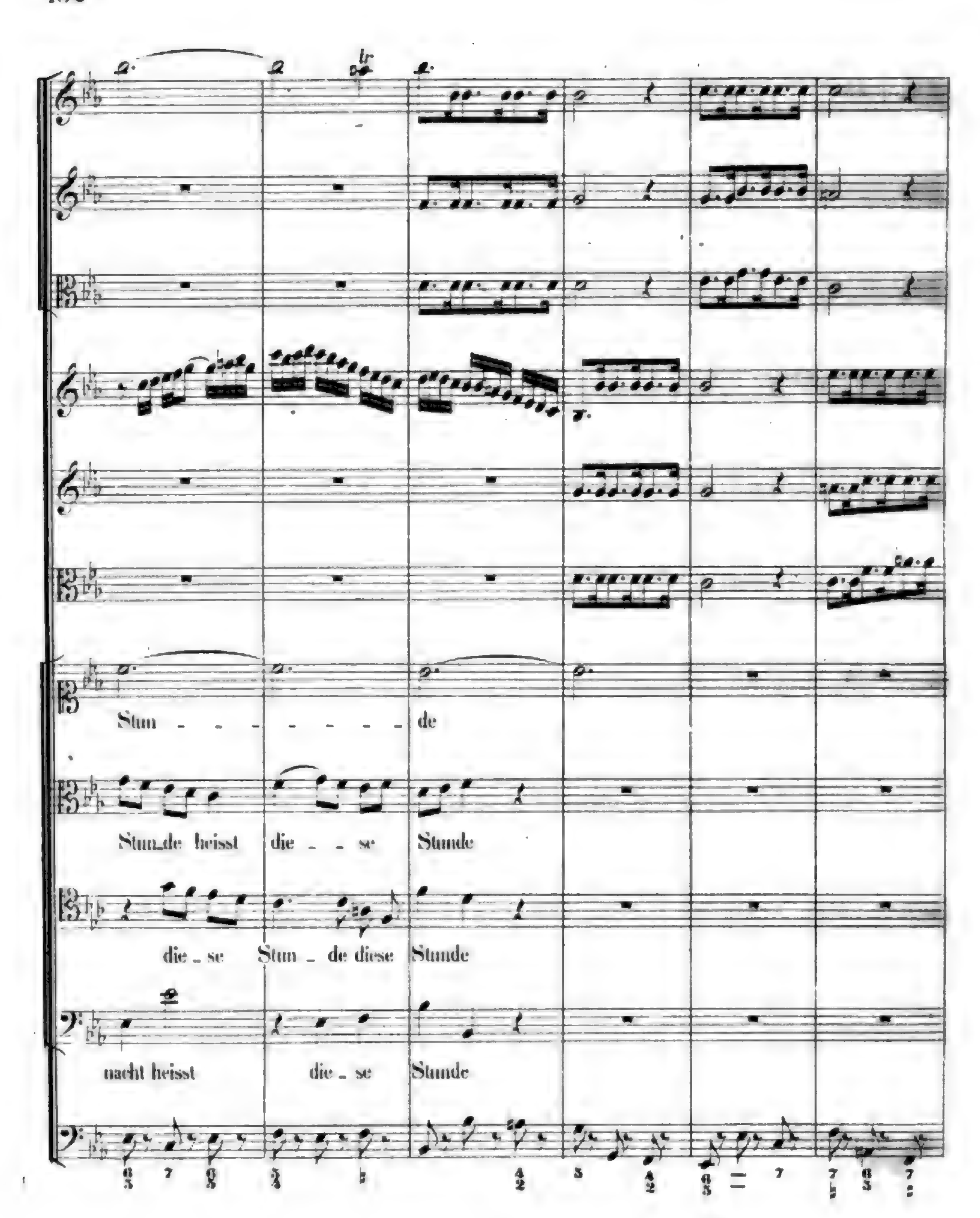

wach
auf
wach auf
wach auf
wach auf
wach auf
wach auf
wach auf wach
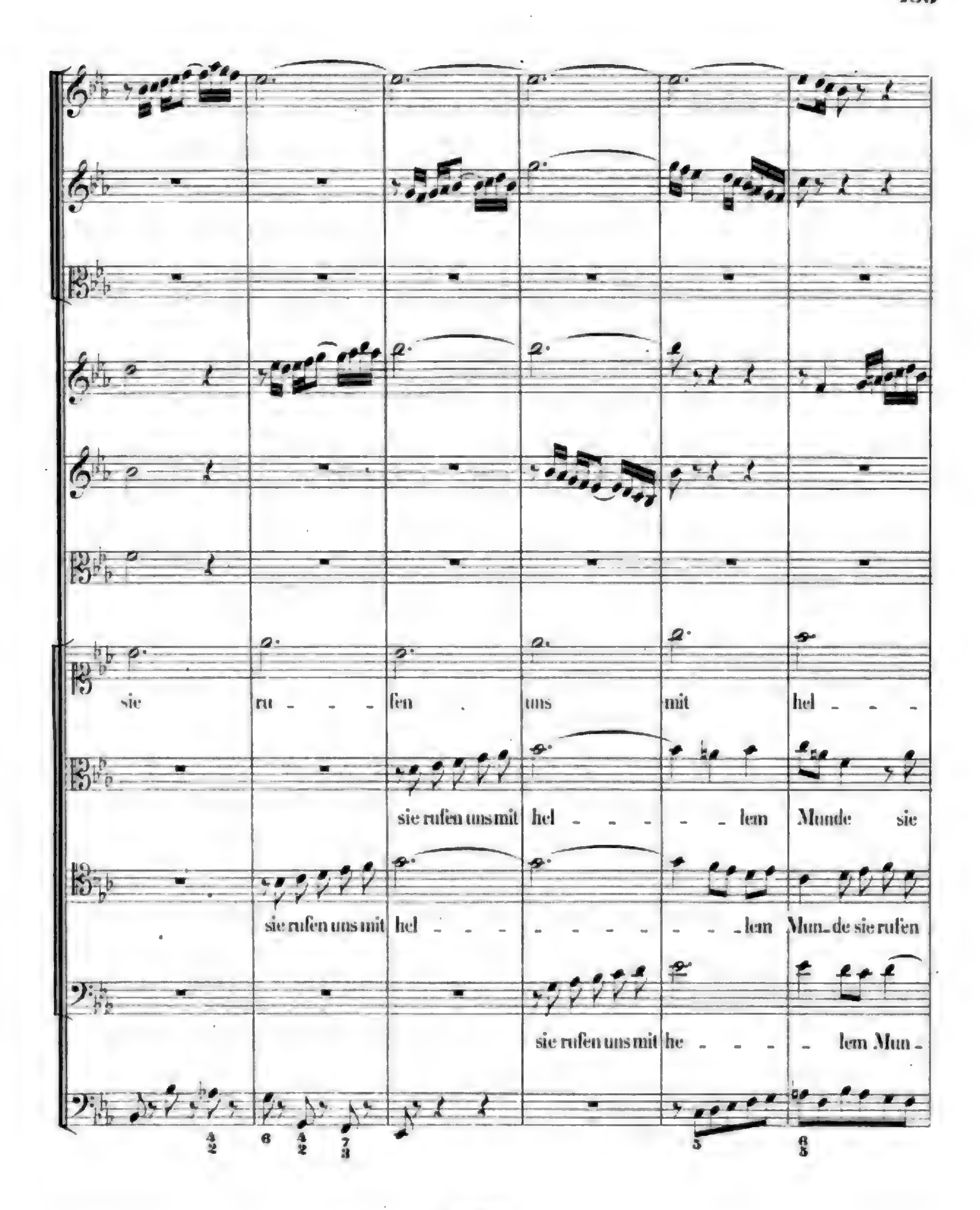

du Stadt Je - - - - ru - - - sa - - - lem
wach auf du Stadt Je-ru-sa-lem wach auf du Stadt Je - ru - - sa - lem wach
wach auf du Stadt Je - ru - sa-lem du Stadt Je - ru - sa - lem wach auf du
auf du Stadt Je - ru - sa - lem wach auf du Stadt Je - ru-sa - - lem wach auf
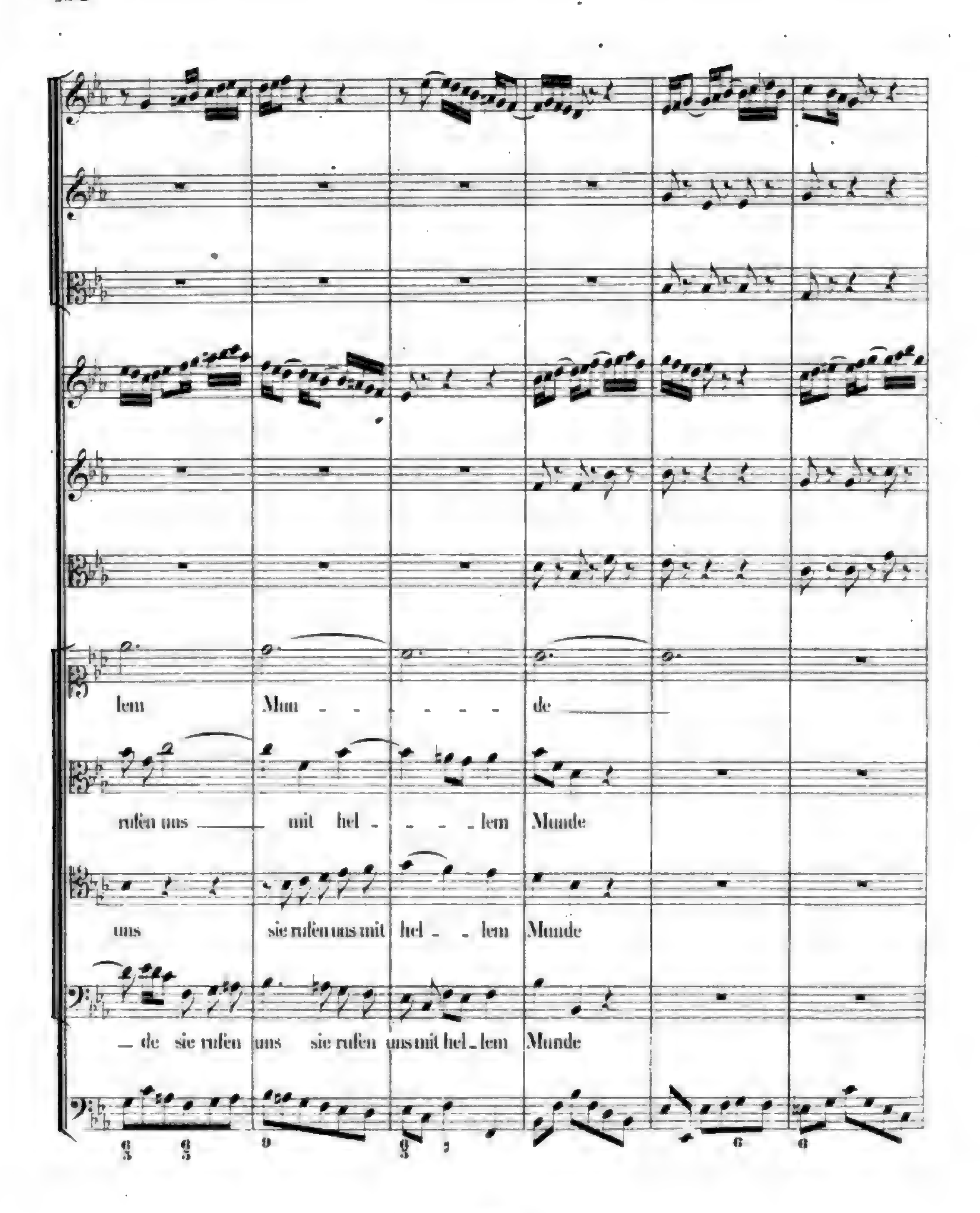

auf du Stadt Je _ ru _ _ _ sa _ lem.
Stadt Je_ru_sa_lem Je_ru _ sa _ _ lem.
du Stadt Je _ ru _ _ sa _ lem.
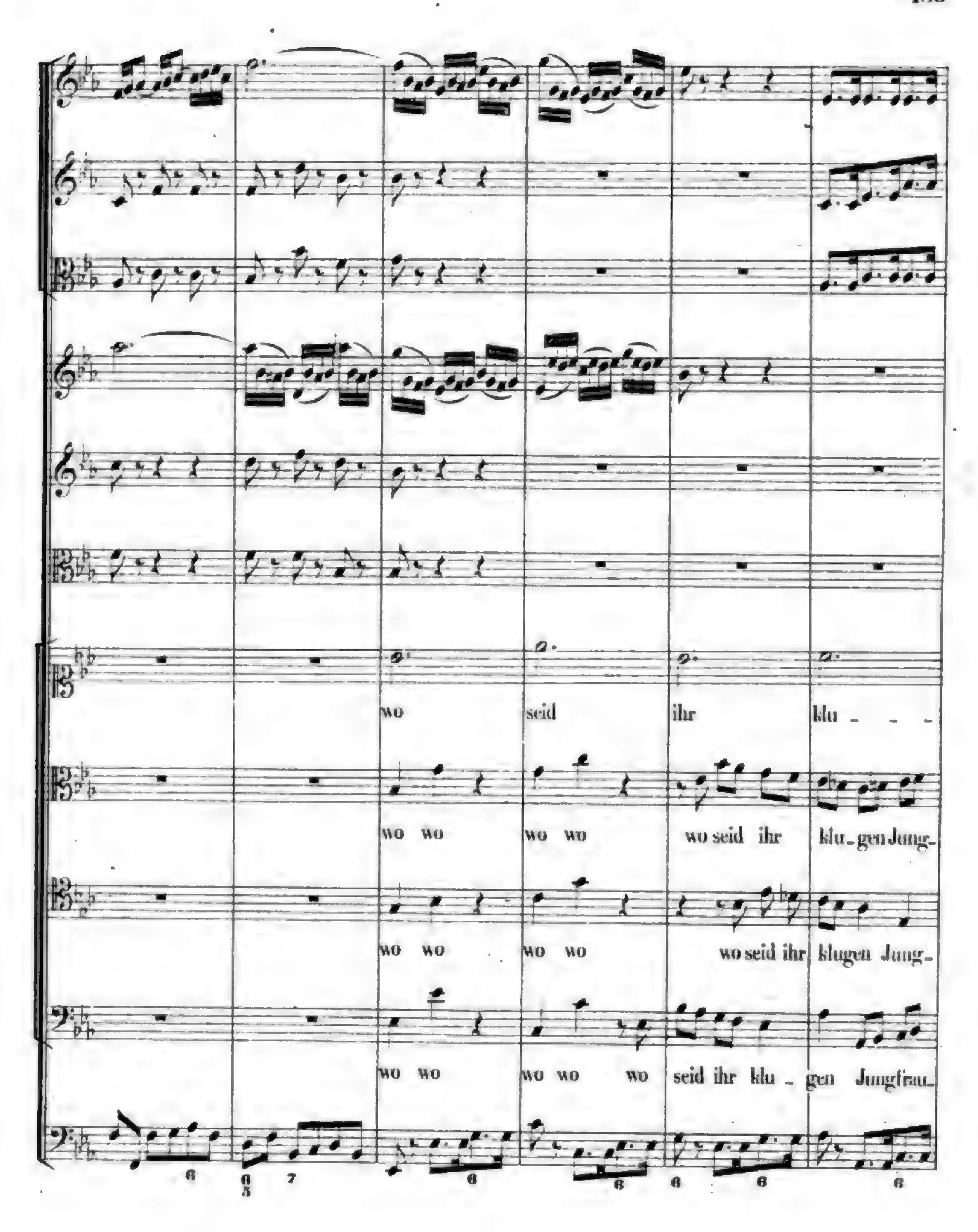



come sopra
Mit - - - ter - - - nacht heisst die - - - se
Mit - ter - nacht, Mit - ter - nacht heisst die - se
Mit - ter - nacht, Mit - ter - nacht heisst
Mit - ter - nacht, Mit - ter -


Stun - - - - - - - - de
Stun_de heisst die _ _ se Stunde
die _ se Stun _ de diese Stunde
nacht heisst die _ se Stunde


sie
ru - - - -
fen .
uns
mit
hel - - -
sie rufen uns mit
hel - - - - - -
lem
Munde
sie
sie rufen uns mit
hel - - - -
- - - - - - - -
lem
Mun-de sie rufen
sie rufen uns mit
he - - - -
- lem Mun -
4
2
6
4
2
7
3
5
6
5


lem
Mun
de
rufen uns
mit hel
lem
Munde
uns
sie rufen uns mit
hel
lem
Munde
de
sie rufen
uns
sie rufen
uns mit hel
lem
Munde
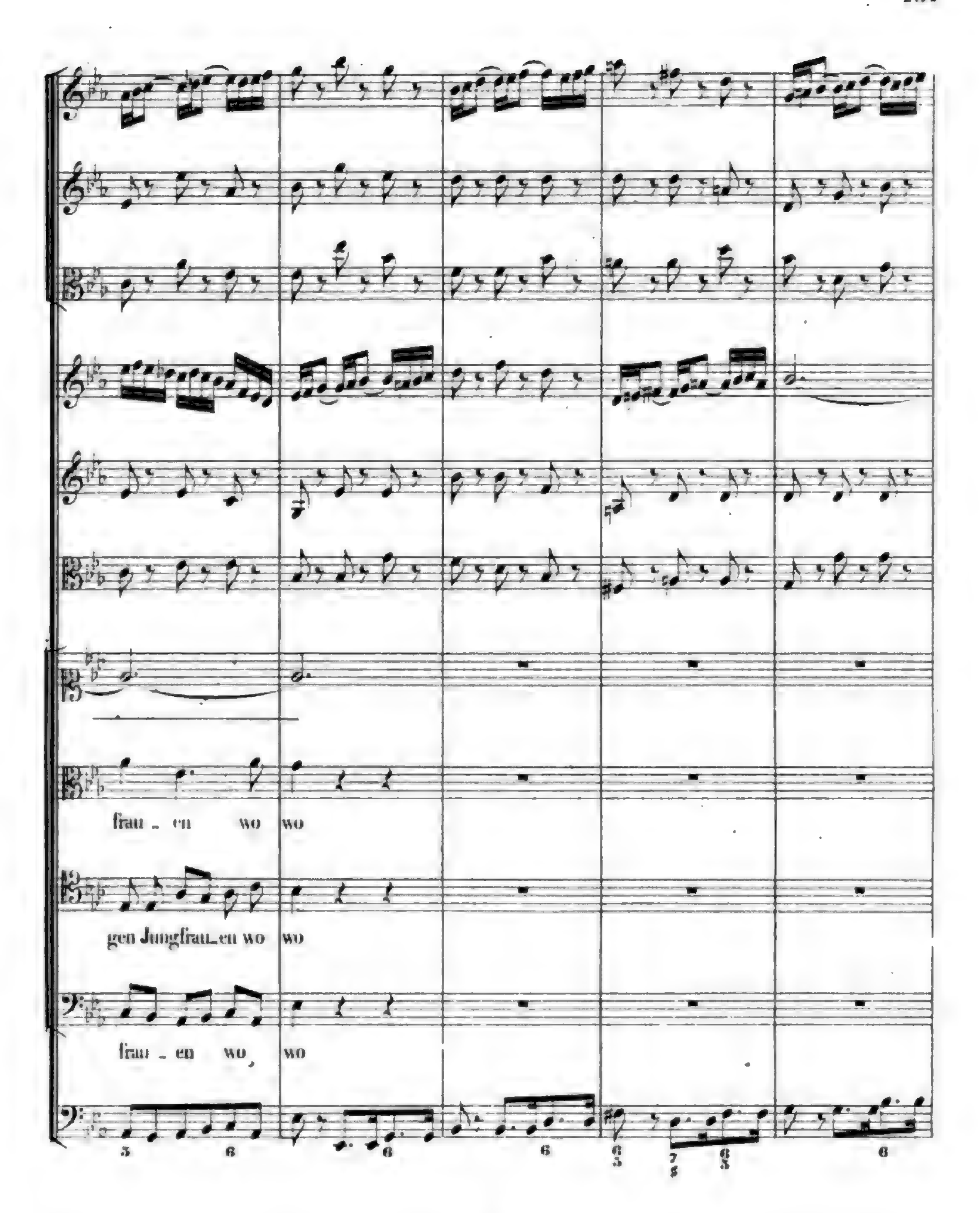

wo
seid
ihr
klu - - -
wo wo
wo wo
wo seid ihr
klu - gen Jung-
wo wo
wo wo
wo seid ihr
klugen Jung-
wo wo
wo wo wo
seid ihr klu - gen Jungfrau-
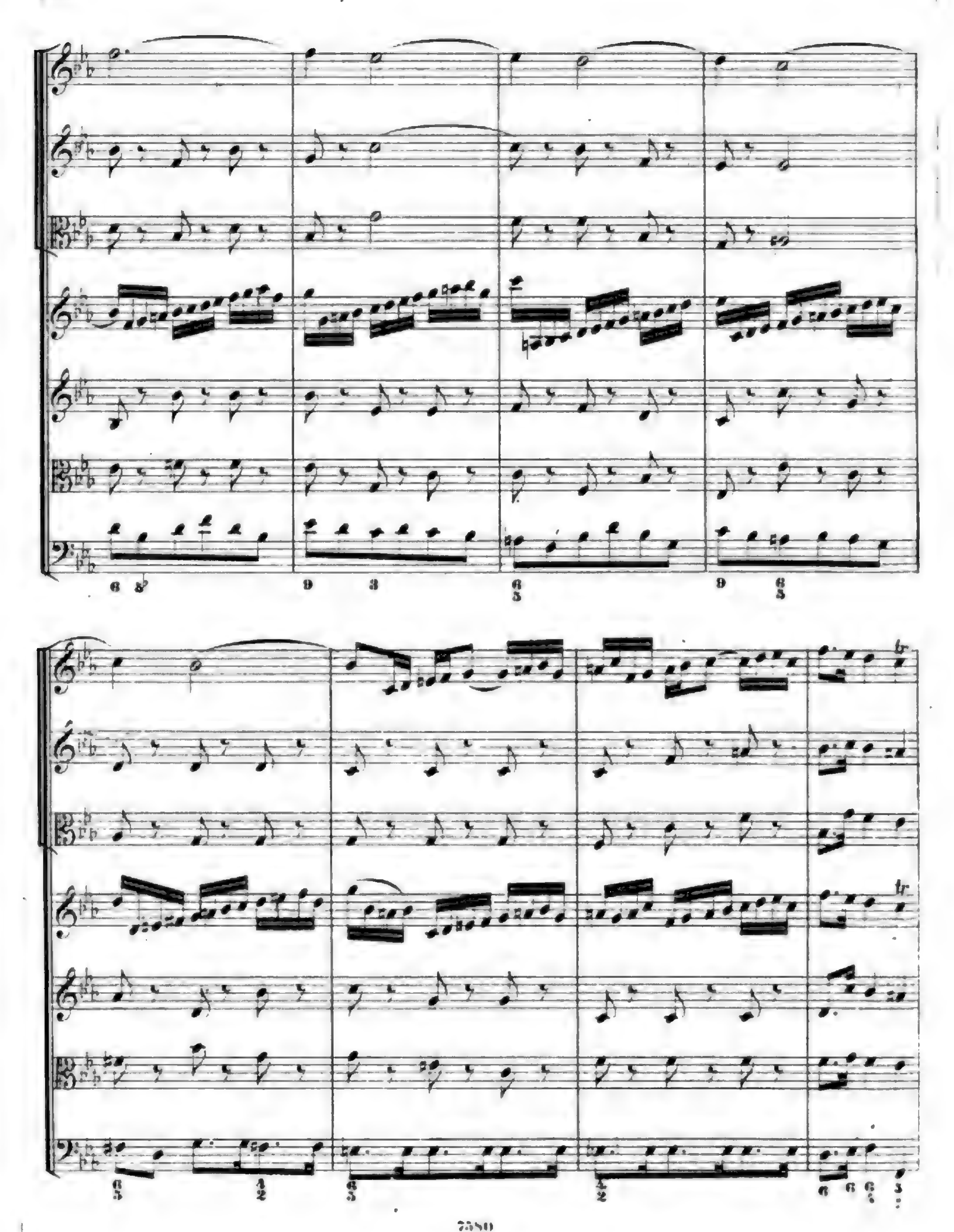
gen Jung - - - frau - - - - en

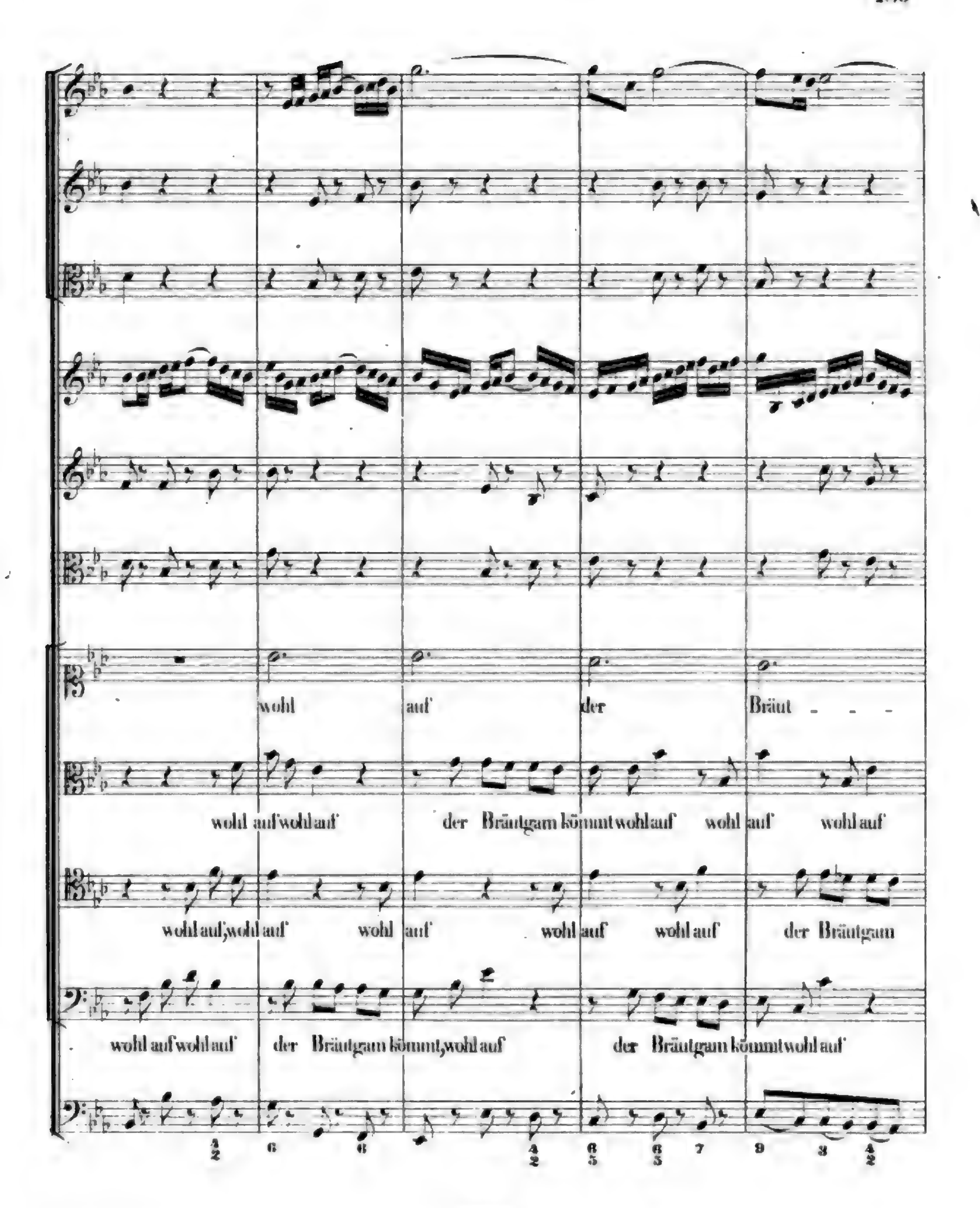
frauen wo wo seid ihr klu - gen Jung - frau - en wo seid ihr klu - gen Jung -
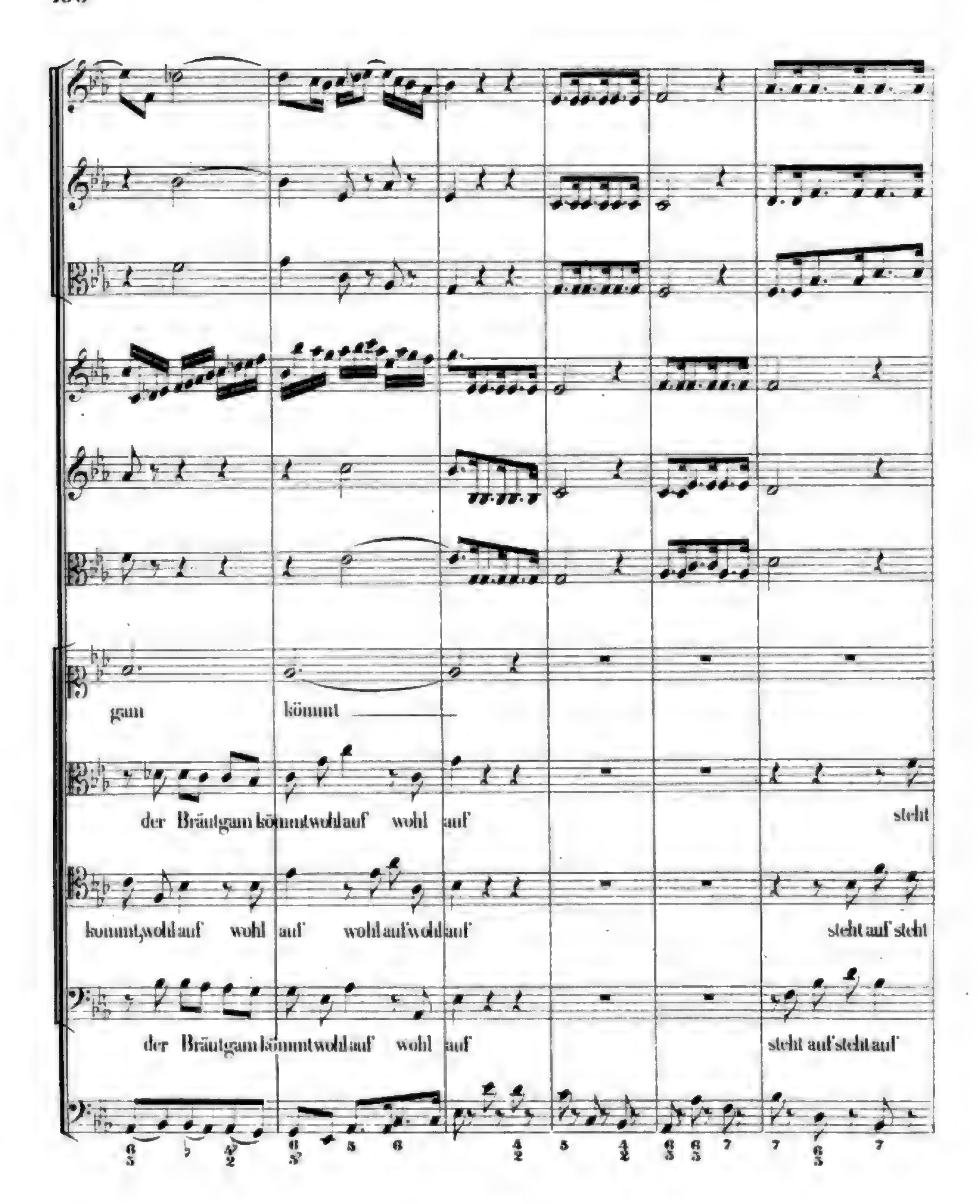
frau - en, wo seid ihr wo seid ihr klugen Jung - fraun wo seid ihr ihr klu -
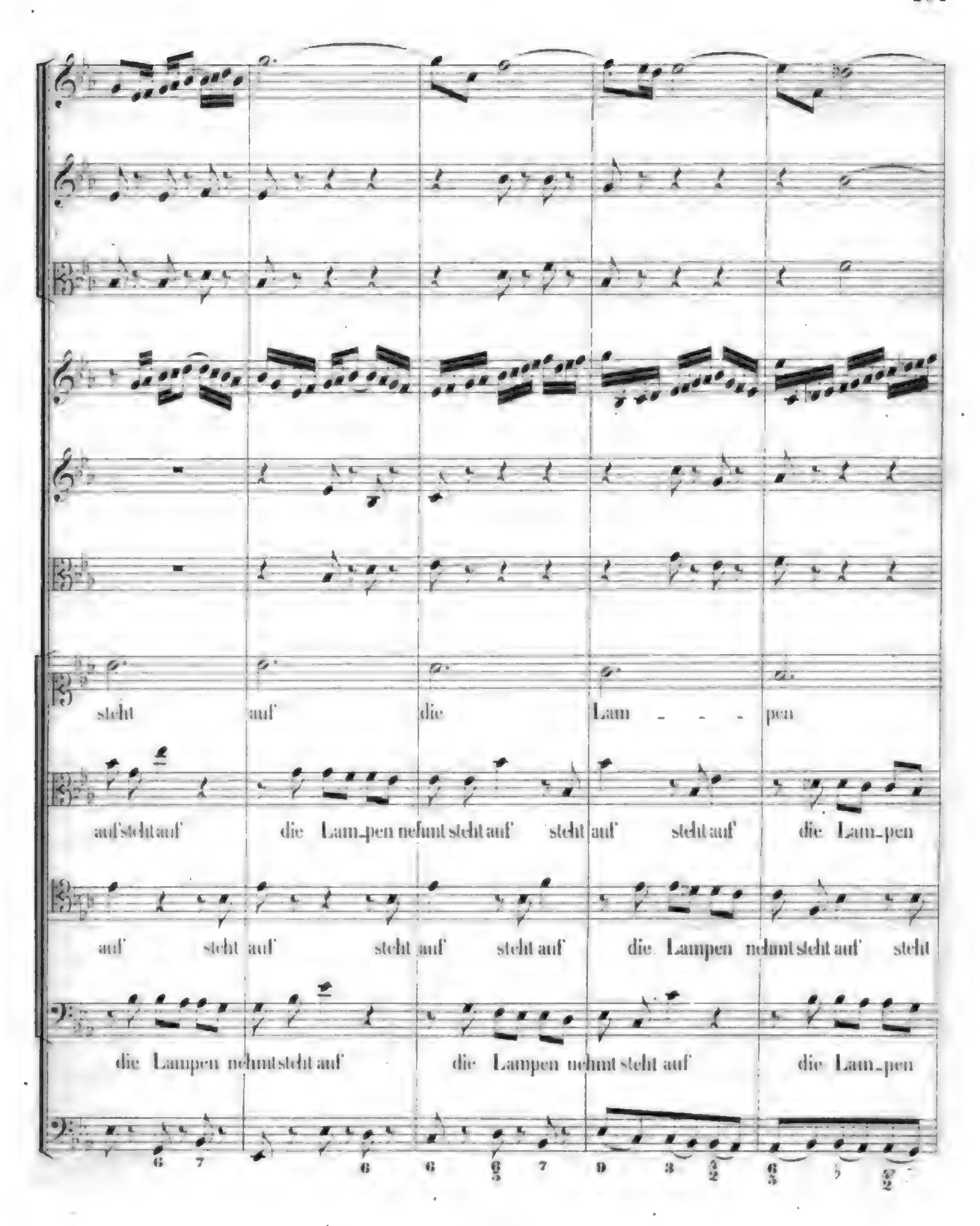
en wo seid ihr klu - gen Jung - frau - - - - en wo seid ihr klu - gen Jung -
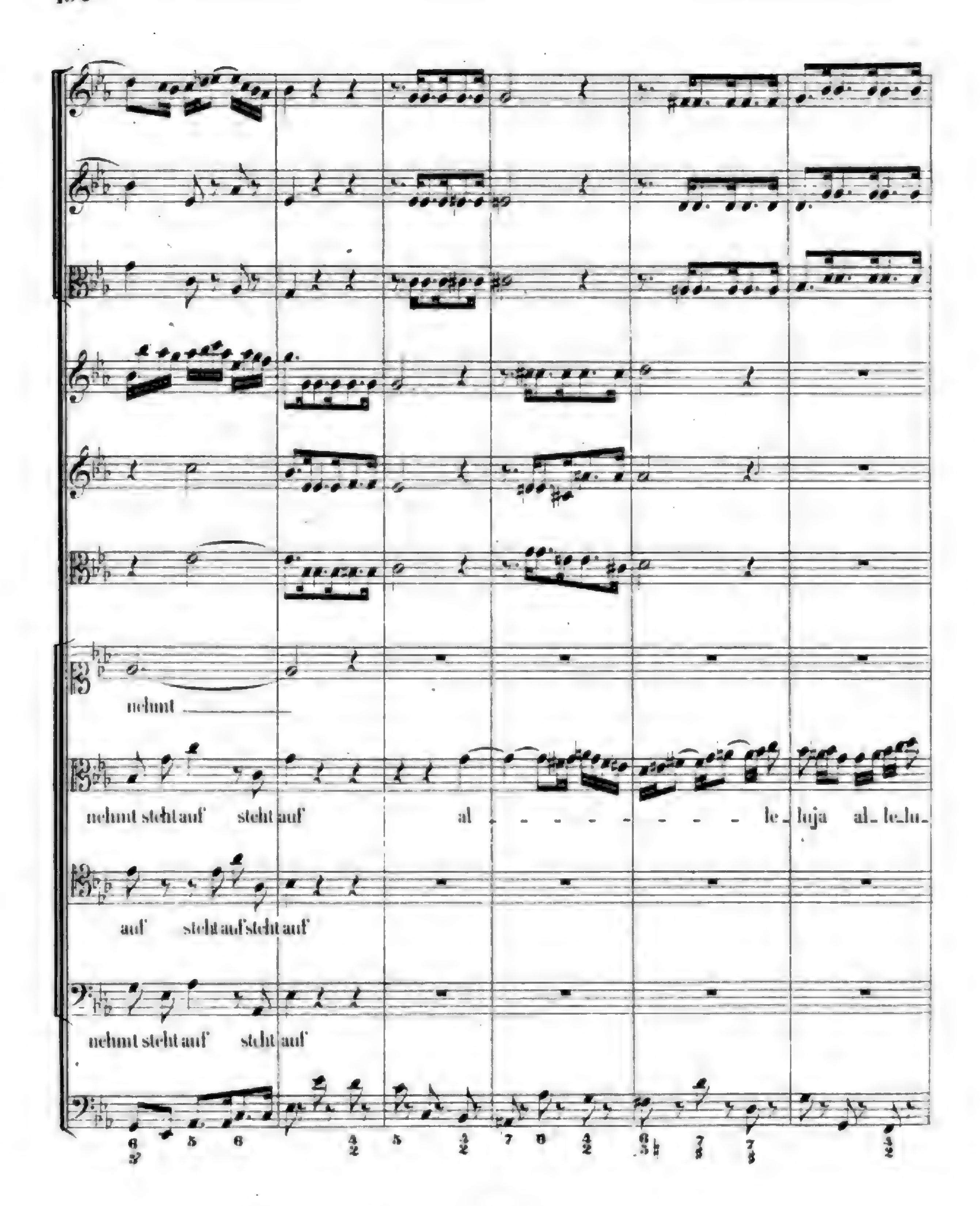

frau _ en wo wo
gen Jungfrau_en wo wo
frau _ en wo wo
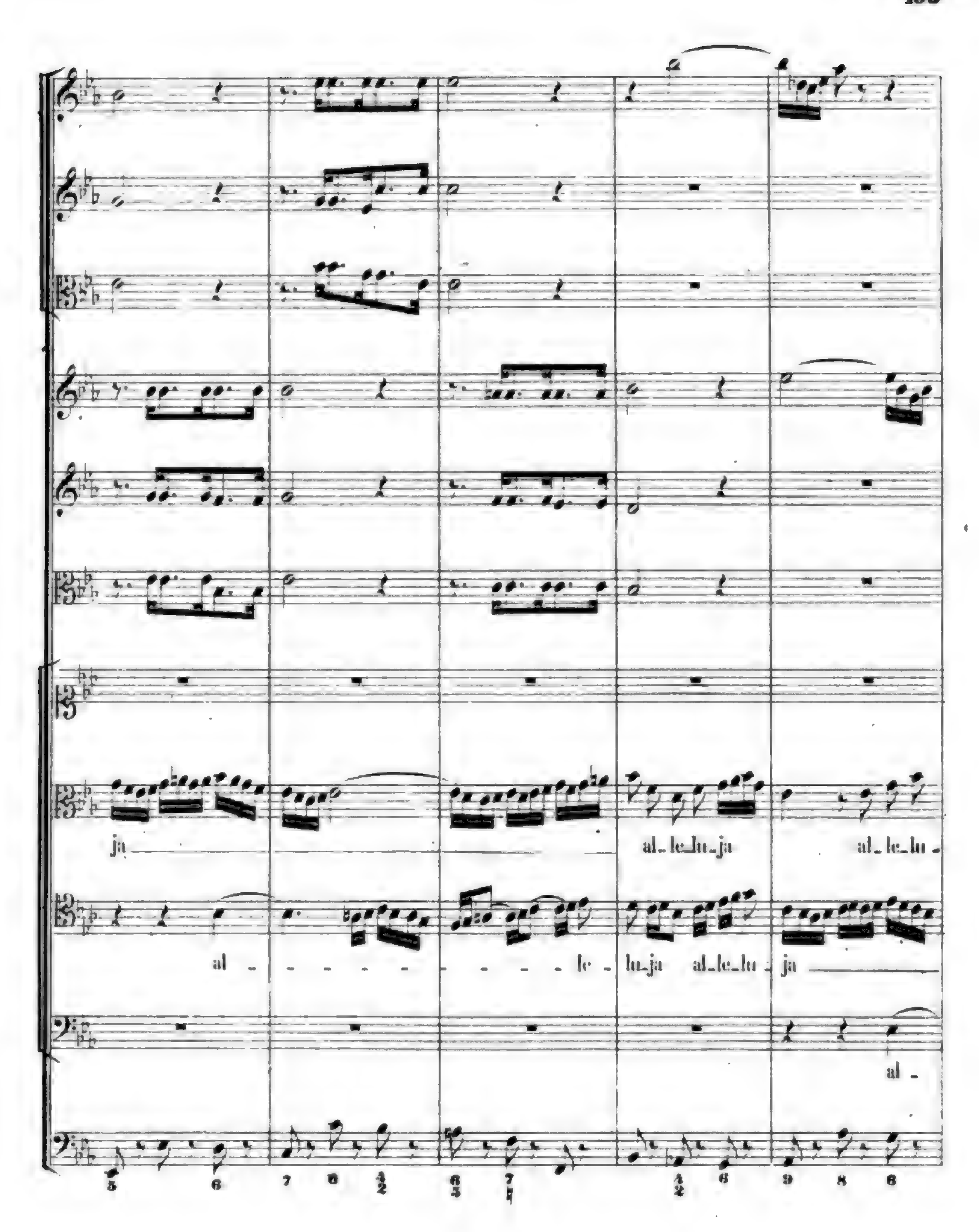



wohl
auf
der
Bräut
wohl auf wohl auf
der Bräutgam kömmt wohl auf
wohl auf
wohl auf
wohl auf, wohl auf
wohl auf
wohl auf
wohl auf
der Bräutgam
wohl auf wohl auf
der Bräutgam kömmt, wohl auf
der Bräutgam kömmt wohl auf


gam
kömmt
der Bräutgam kömmt wohl auf wohl auf
steht
kömmt, wohl auf wohl auf wohl auf wohl auf
steht auf steht
der Bräutgam kömmt wohl auf wohl auf
steht auf steht auf


steht
auf
die
Lam - - - pen
auf steht auf
die Lam_pen nehmt steht auf
steht auf
steht auf
die Lam_pen
auf
steht auf
steht auf
steht auf
die Lampen nehmt steht auf
steht
die Lampen nehmt steht auf
die Lampen nehmt steht auf
die Lam_pen


nehmt
nehmt steht auf steht auf
al - - - - - - - - - - - le - luja al - le - lu -
auf steht auf steht auf
nehmt steht auf steht auf


ja
al_le_lu_ja
al_le_lu
al
le
lu_ja
al_le_lu
ja
al

ja

al_le_lu_ja
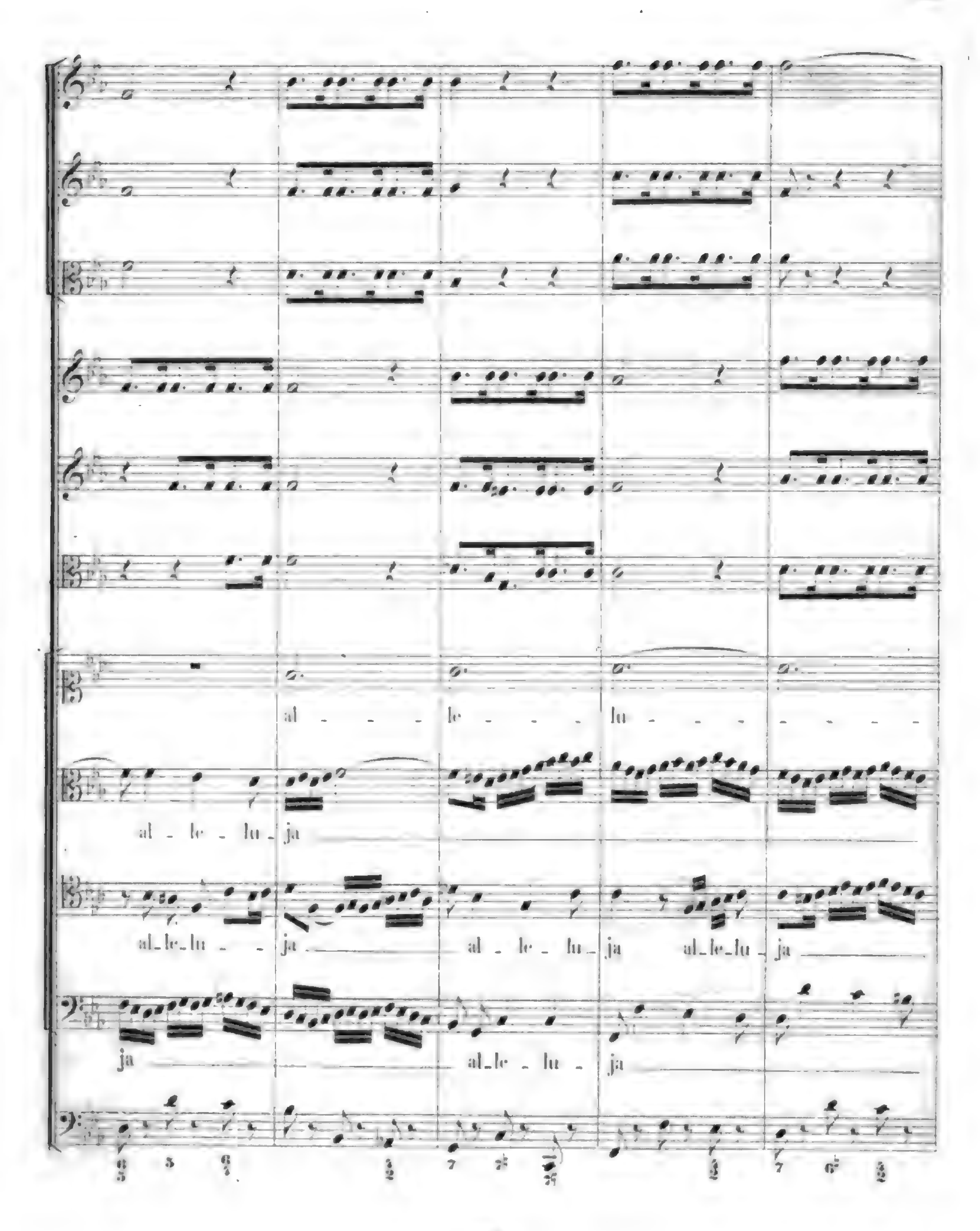
al _ le _ lu _ ja
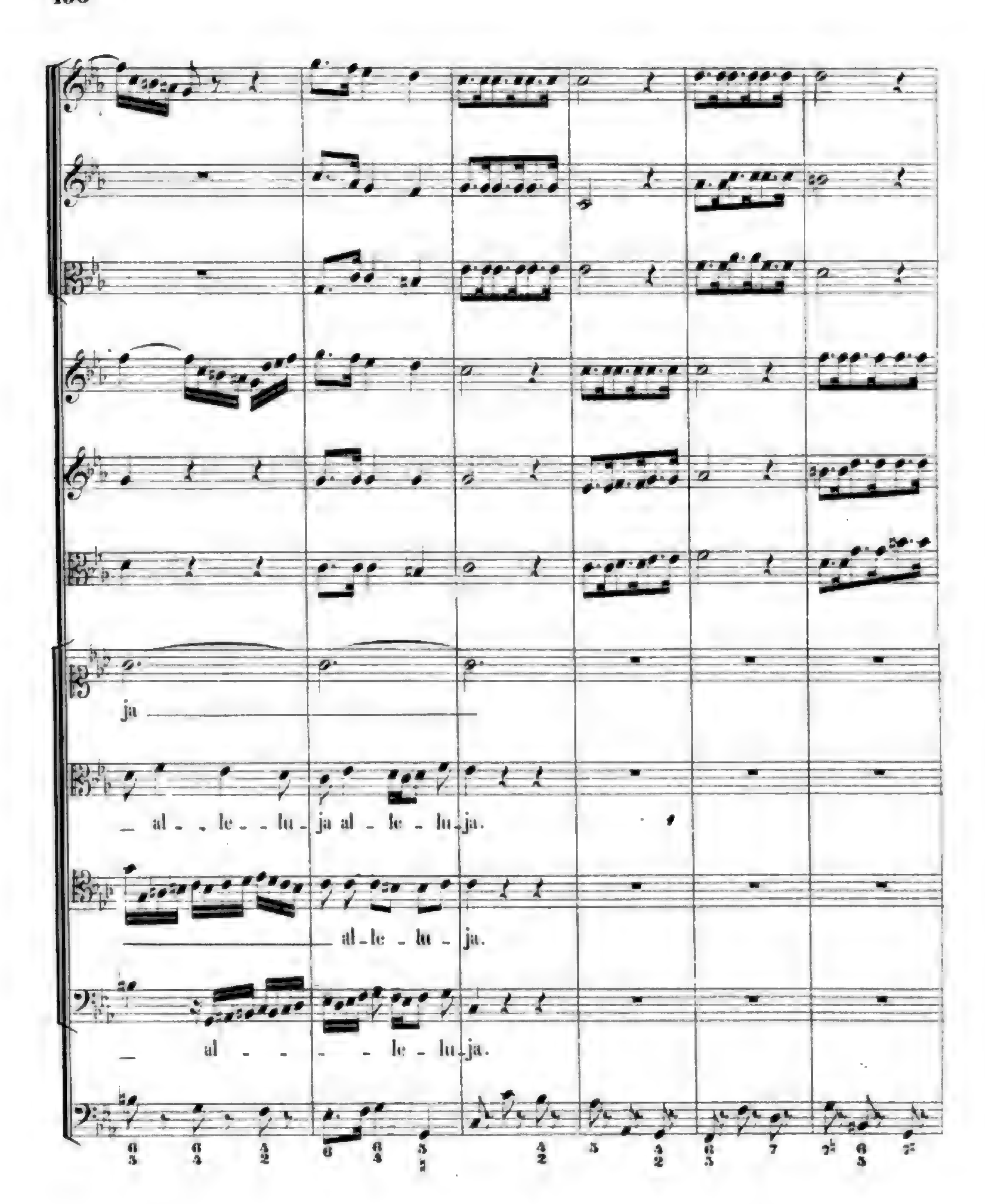
al_le_lu_ja
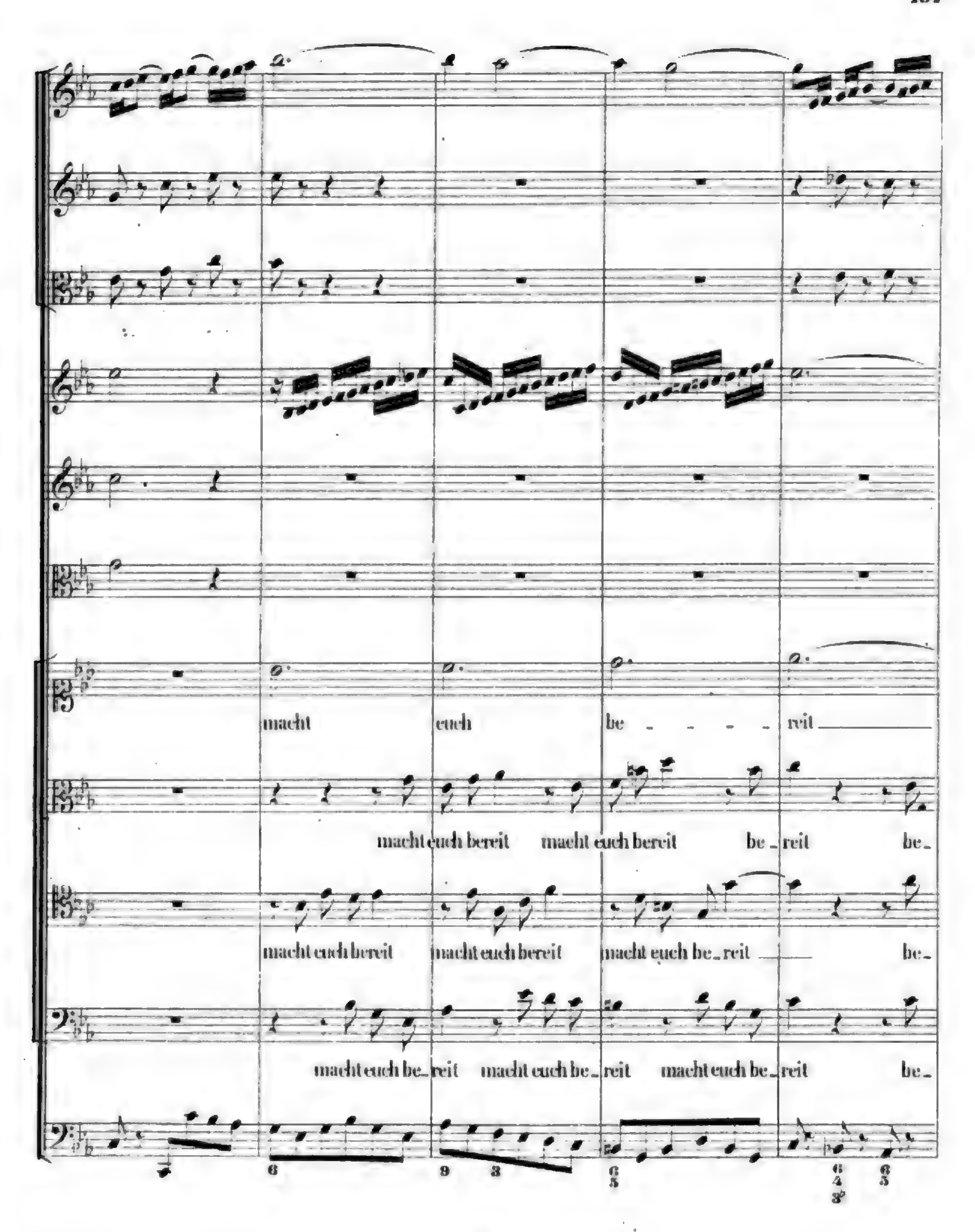
al_le_lu ja

le lu_ja al_le_lu ja

al_le_lu_


al - le - lu -
al - le - lu - ja
al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja
ja al - le - lu - ja
7 5 6 7 7


ja
al - le - lu - ja al - le - lu - ja.
al - le - lu - ja.
al - le - lu - ja.
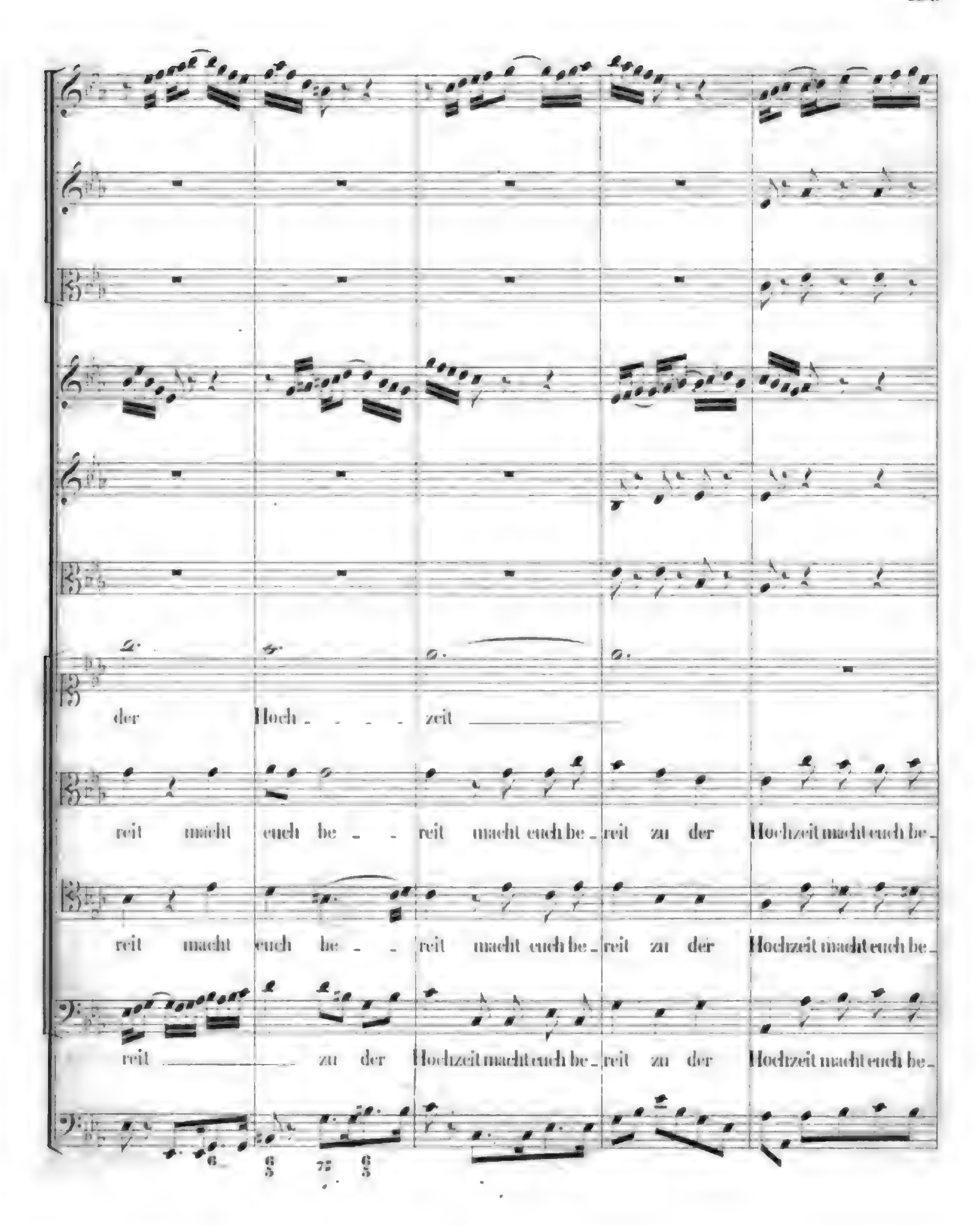


macht
euch
be
reit
macht euch bereit
macht euch bereit
be
reit
be
macht euch bereit
macht euch bereit
macht euch be_reit
be
macht euch be_reit
macht euch be_reit
macht euch be_reit
be
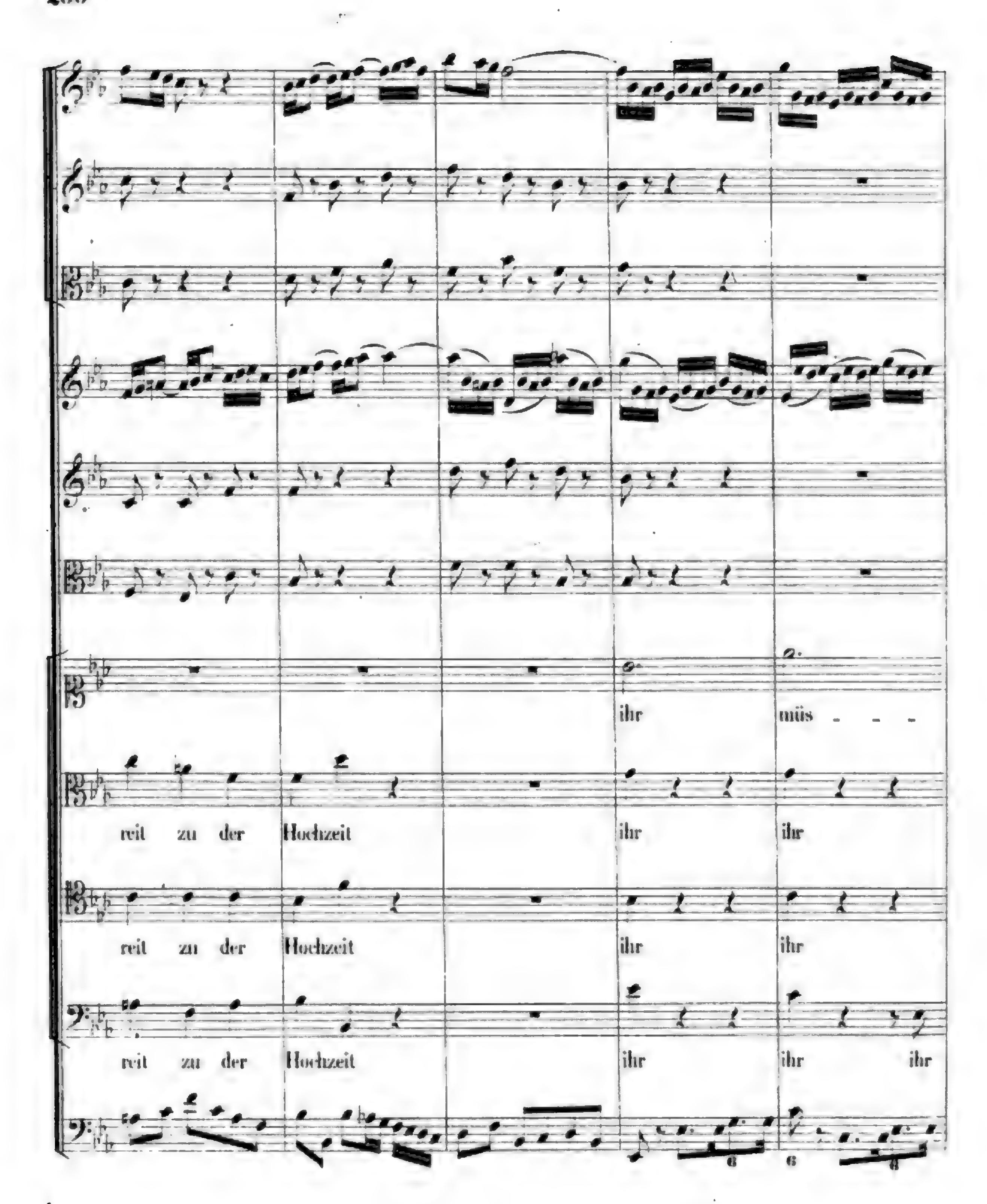
zu
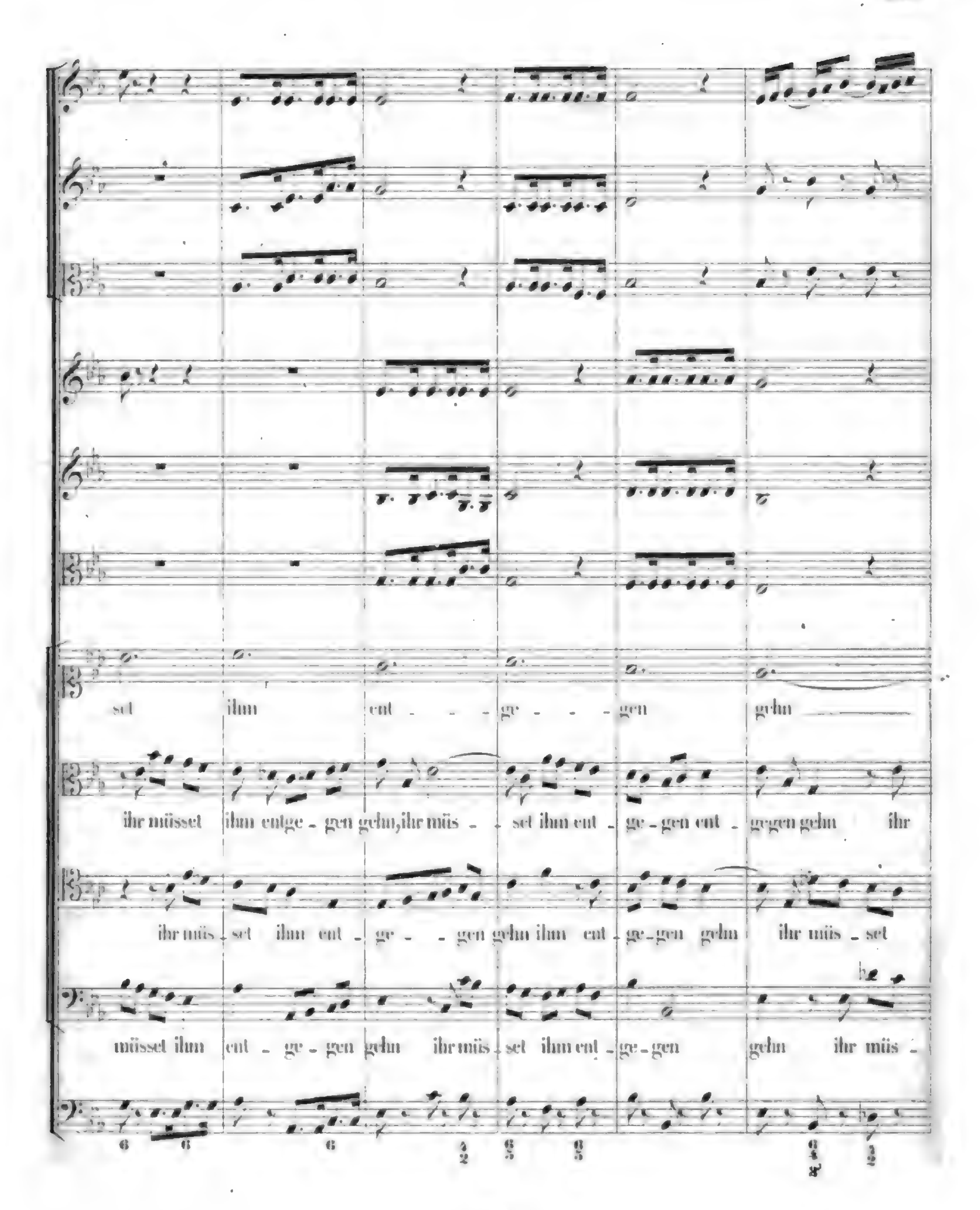
reit macht euch be_reit macht euch be _ _ _
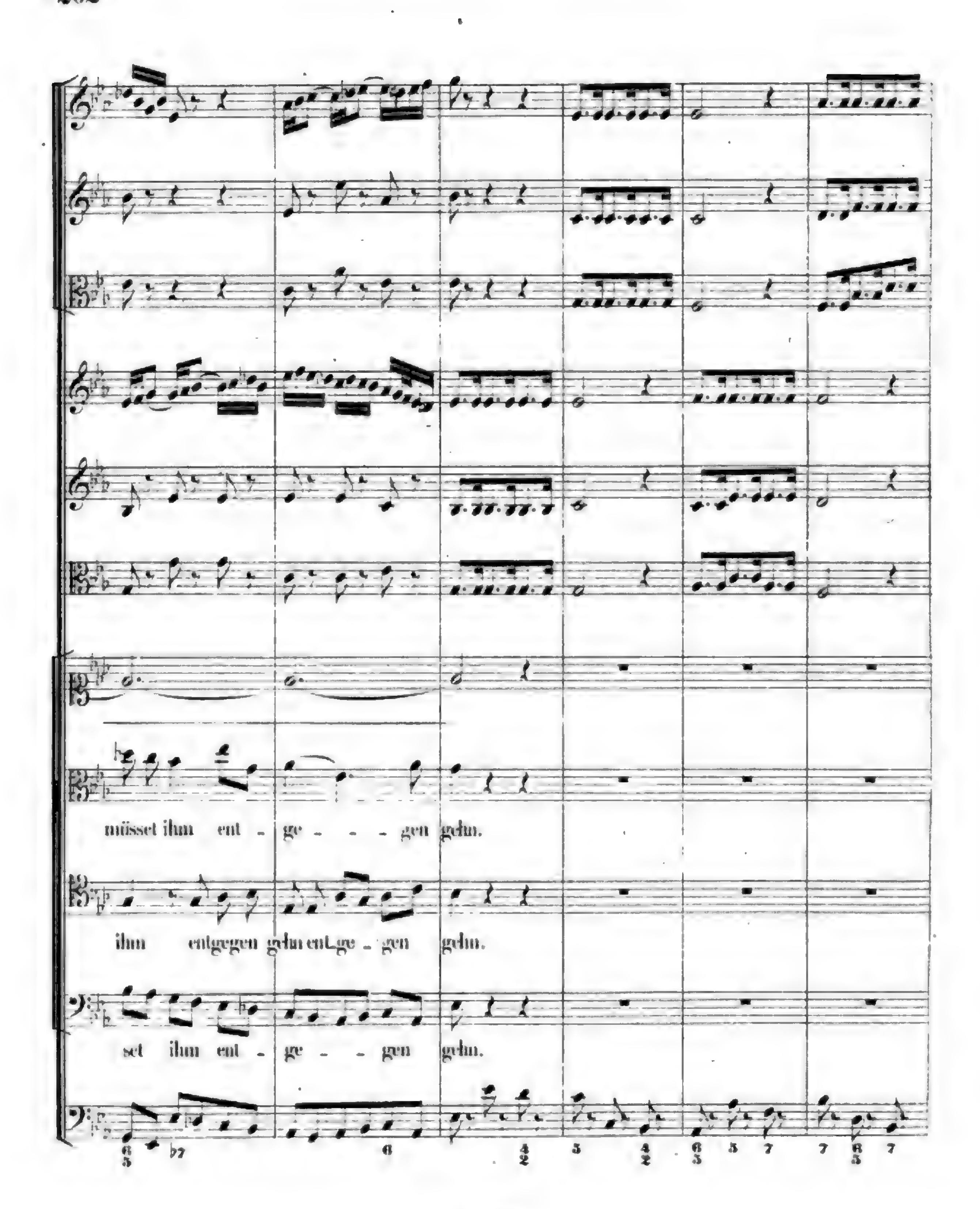
reit macht euch be_reit macht euch be _ _ _
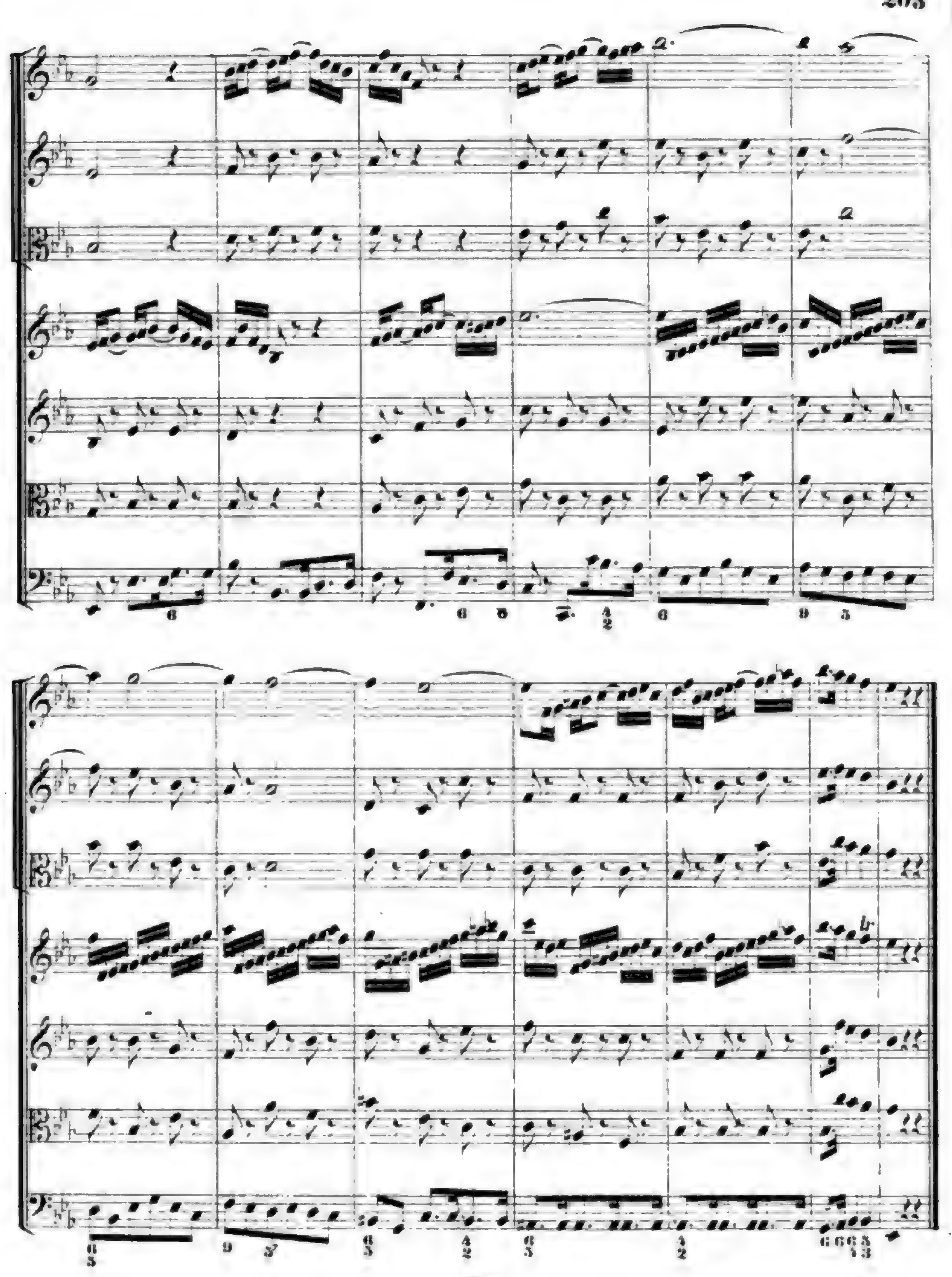
reit macht euch be_reit macht euch be_
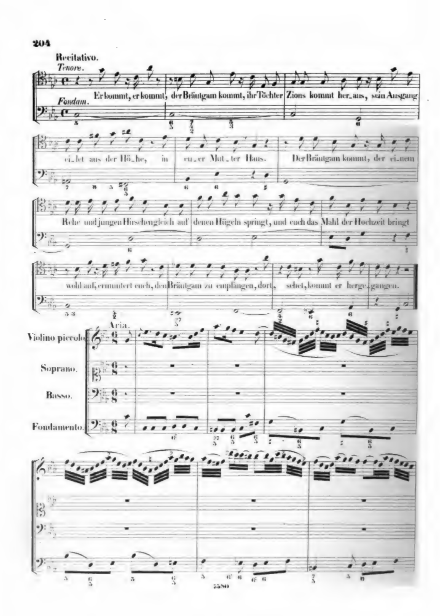

der Hoch - - - zeit
reit macht euch be - - reit macht euch be - reit zu der Hochzeit macht euch be -
reit macht euch be - - reit macht euch be - reit zu der Hochzeit macht euch be -
reit zu der Hochzeit macht euch be - reit zu der Hochzeit macht euch be -
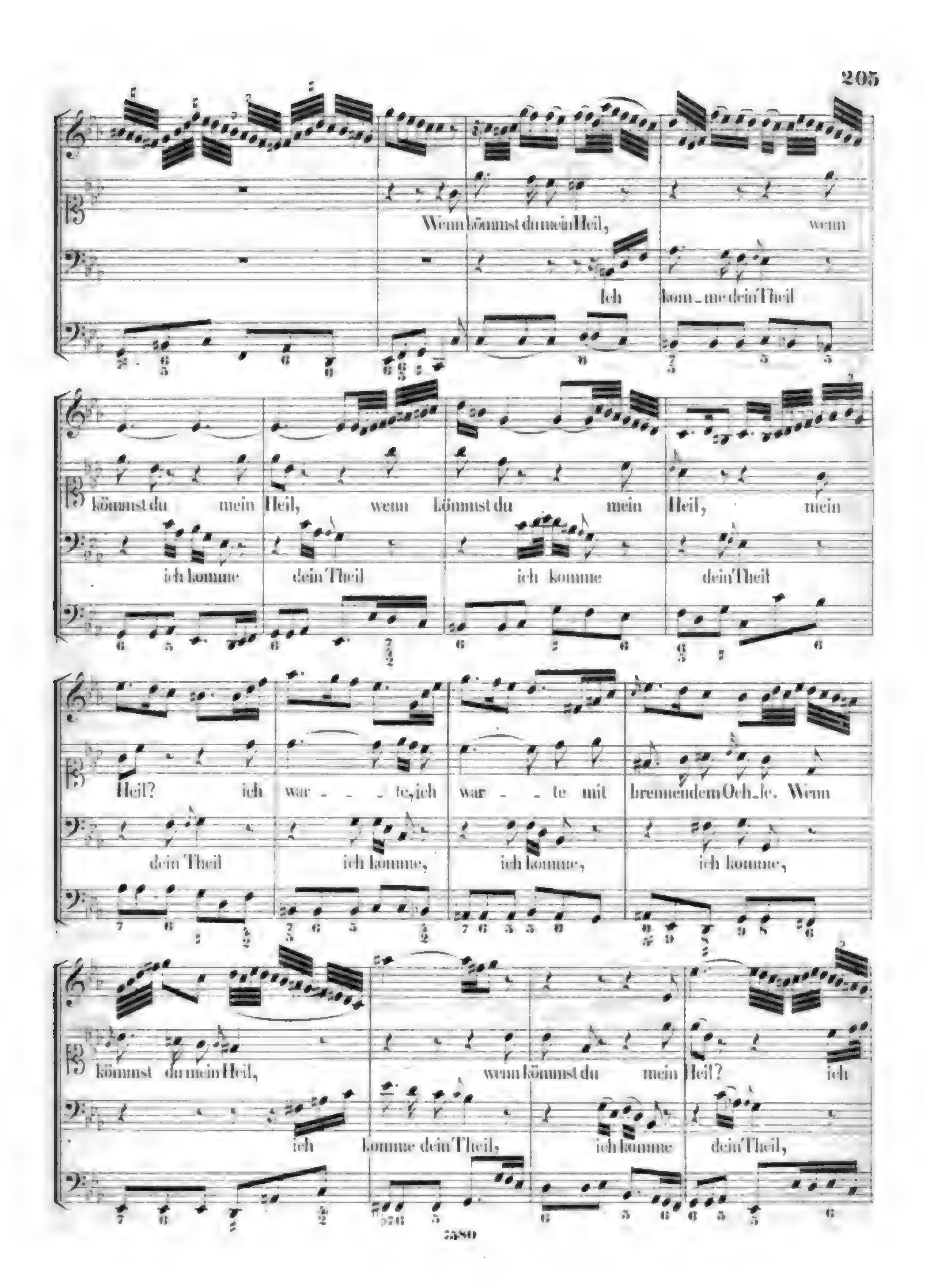

ihr müs - - -
reit zu der Hochzeit ihr ihr
reit zu der Hochzeit ihr ihr
reit zu der Hochzeit ihr ihr ihr
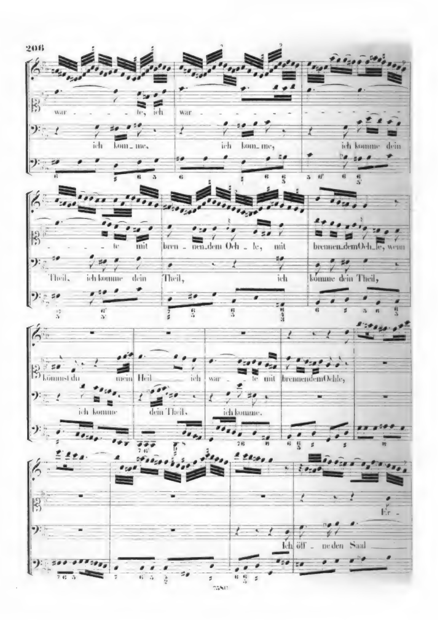

set ihm ent - - - ge - - - gen gehn
ihr müsset ihm entge - gen gehn, ihr müs - - set ihm ent - ge - gen ent - gegen gehn ihr
ihr müs - set ihm ent - ge - - gen gehn ihm ent - ge - gen gehn ihr müs - set
müsset ihm ent - ge - gen gehn ihr müs - set ihm ent - ge - gen gehn ihr müs -
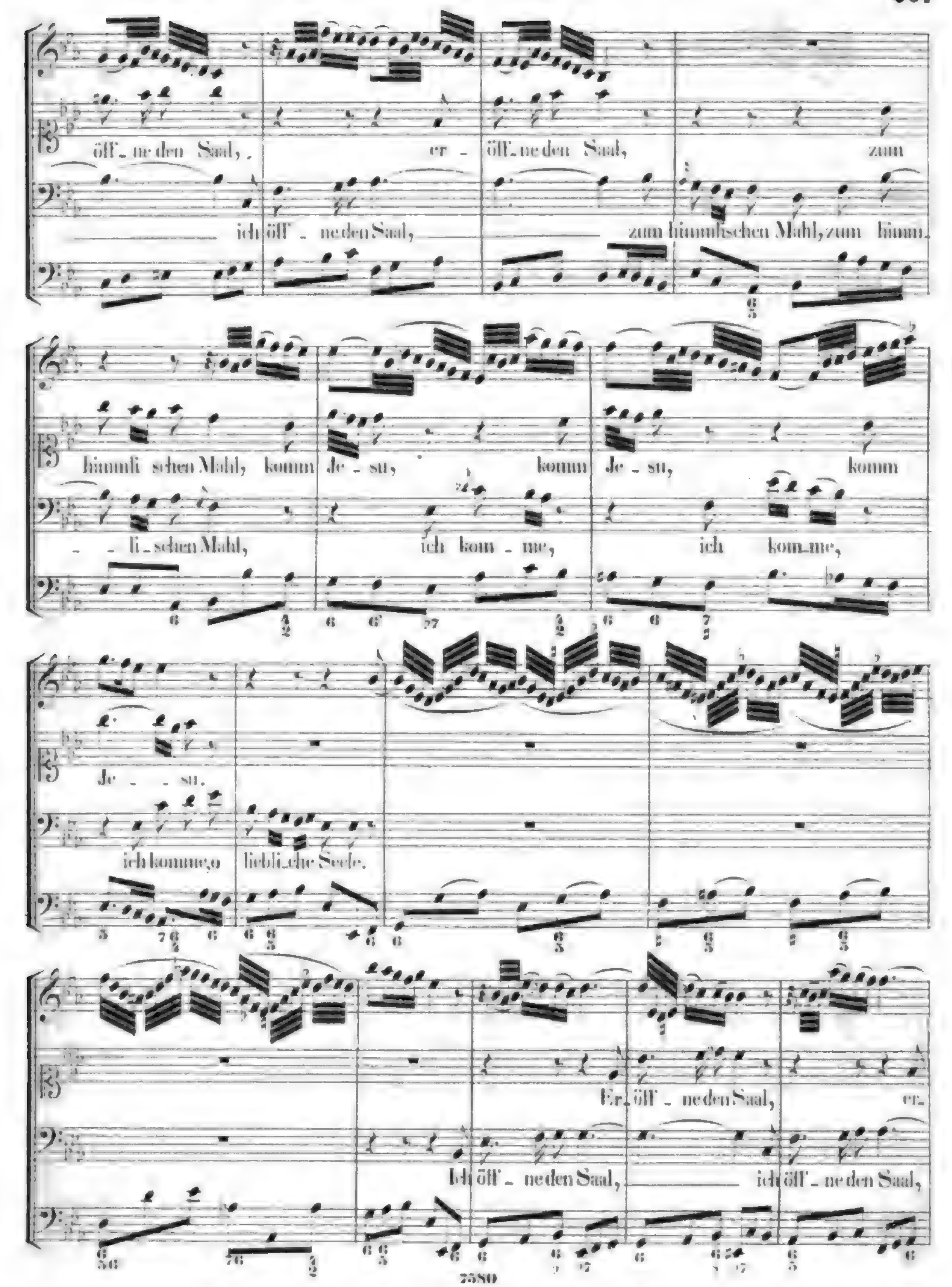

müsset ihm ent - ge - - - gen gehn.
ihm entgegen gehn ent_ge - gen gehn.
set ihm ent - ge - - gen gehn.
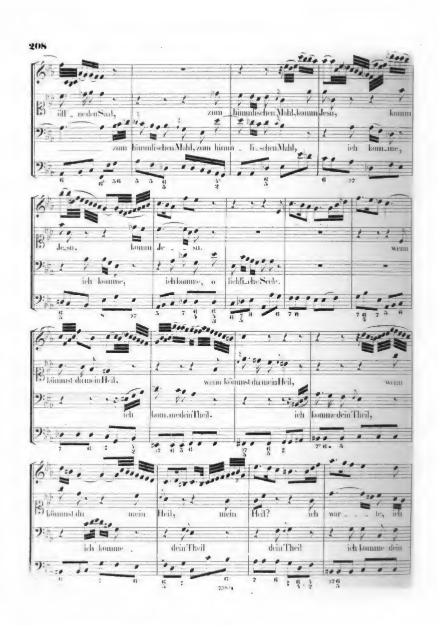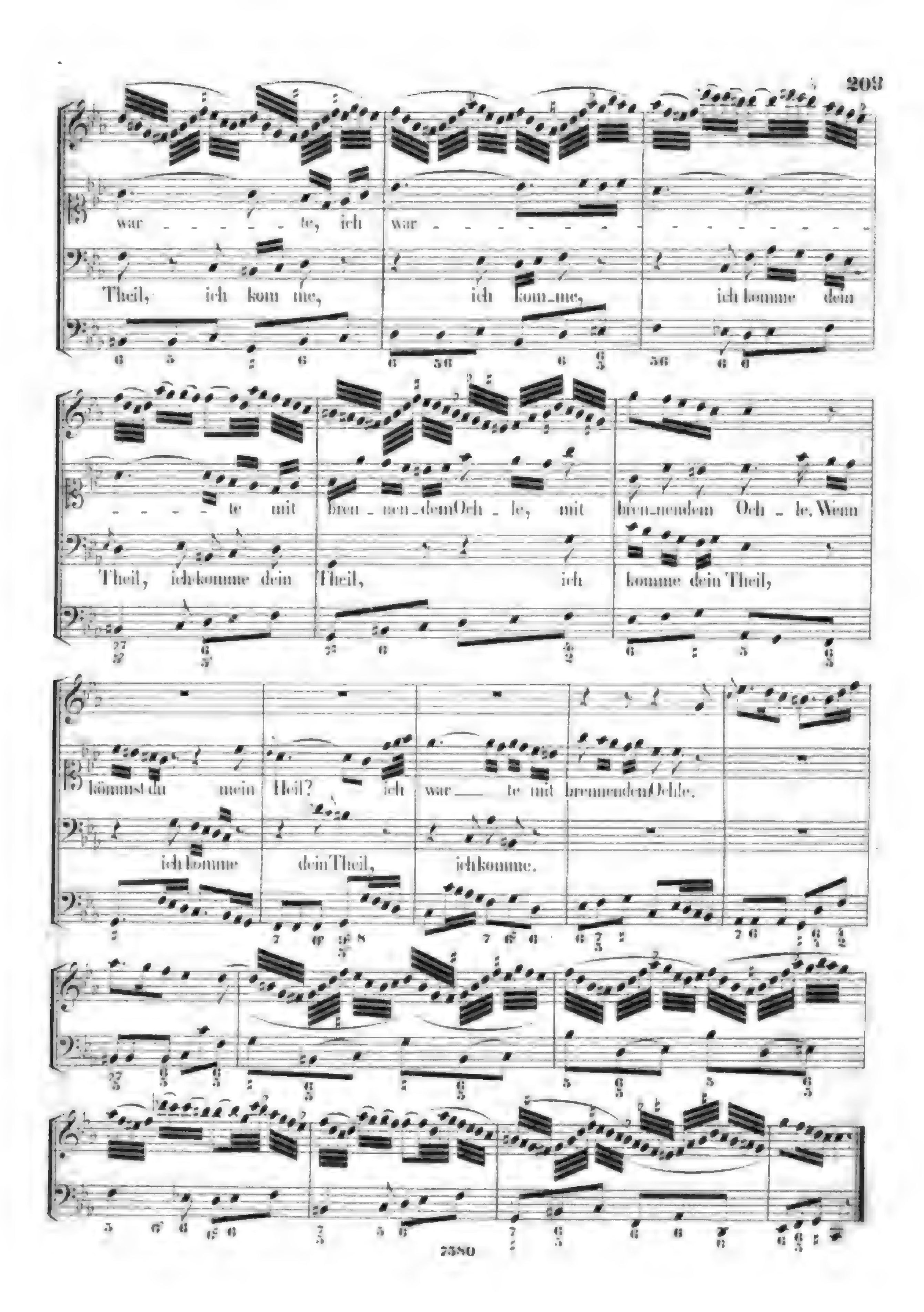



Recitativo.
Tenore.
Fondam.
Er kommt, er kommt, der Bräutigam kommt, ihr Töchter Zions kommt her_aus, sein Ausgang
ei_let aus der Hö_he, in eu_er Mut_ter Haus. Der Bräutigam kommt, der ei_nem
Rehe und jungen Hirschen gleich auf denen Hügeln springt, und euch das Mahl der Hochzeit bringt
wohl auf, ermuntert euch, den Bräutigam zu empfangen, dort, sehet, kommt er herge_gangen.
Aria.
Violino piccolo.
Soprano.
Basso.
Fondamento.
3580


Wenn könnst du mein Heil, wenn
Ich kom_me dein Theil
könnst du mein Heil, wenn könnst du mein Heil, mein
ich komme dein Theil ich komme dein Theil
Heil? ich war_ _ _ te, ich war_ _ te mit brennendem Oeh_le. Wenn
dein Theil ich komme, ich komme, ich komme,
könnst du mein Heil, wenn könnst du mein Heil? ich
ich komme dein Theil, ich komme dein Theil,


war - - - - te, ich
war
ich kom - me,
ich kom - me,
ich komme dein
te mit
bren - nen dem Oeh - le, mit
brennen dem Oeh - le, wenn
Theil, ich komme dein
Theil,
ich
komme dein Theil,
kommst du
mein Heil
ich
war - te mit
brennendem Oehle,
ich komme
dein Theil,
ich komme.
Er -
Ich öff - ne den Saal


öff_ne den Saal, er_ öff_ne den Saal, zum
ich öff_ne den Saal, zum himmlischen Mahl, zum himml_
himmli_schen Mahl, komm Je_su, komm Je_su, komm
_li_schen Mahl, ich kom_me, ich kom_me,
Je_su.
ich komme, o liebli_che Seele.
Er_öff_ne den Saal, er_
Ich öff_ne den Saal, ich öff_ne den Saal,


öff_nedenSaal,
zum himmlischen Mahl, komm Jesu,
komm
zum himmlischenMahl, zum himm_li_schenMahl,
ich kom_me,
Je_su,
komm Je_su.
wenn
ich komme,
ichkomme, o
liebli_che Seele.
kömmst du mein Heil,
wenn kömmst du mein Heil,
wenn
ich
kom_medeinTheil.
ich kommedeinTheil,
kömmst du
mein Heil,
mein Heil?
ich war_te, ich
ich komme
dein Theil
dein Theil
ich komme dein
2380


war - - - te, ich
war
Theil, ich kom me,
ich kom_me,
ich komme dein
te mit
bren_nen_dem Oeh_le, mit
bren_nendem Oeh_le. Wenn
Theil, ich komme dein
Theil, ich
komme dein Theil,
kömmst du mein
Heil? ich
war te mit
brennenden Oehle.
ich komme
dein Theil,
ich komme.
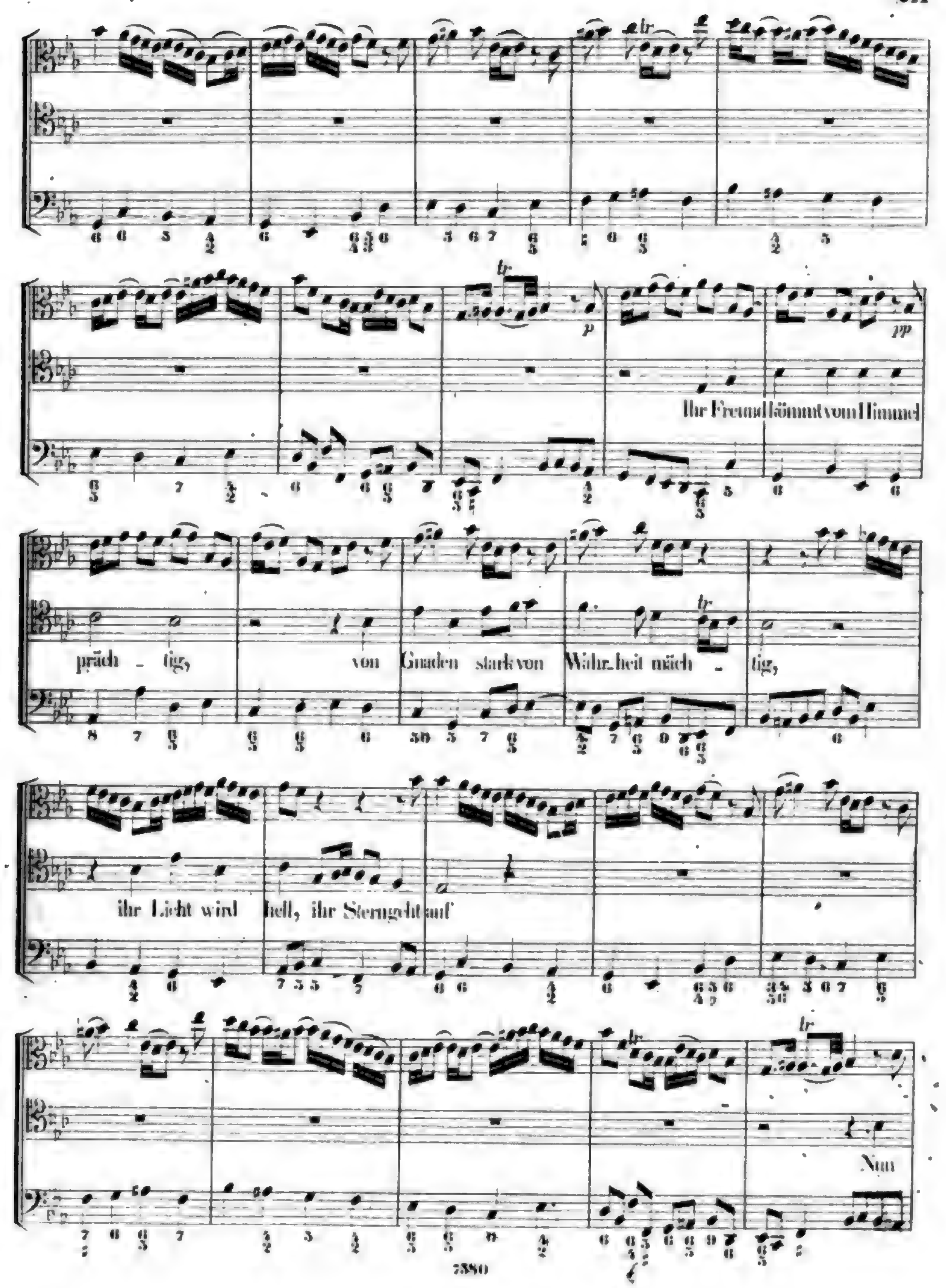
Choral.
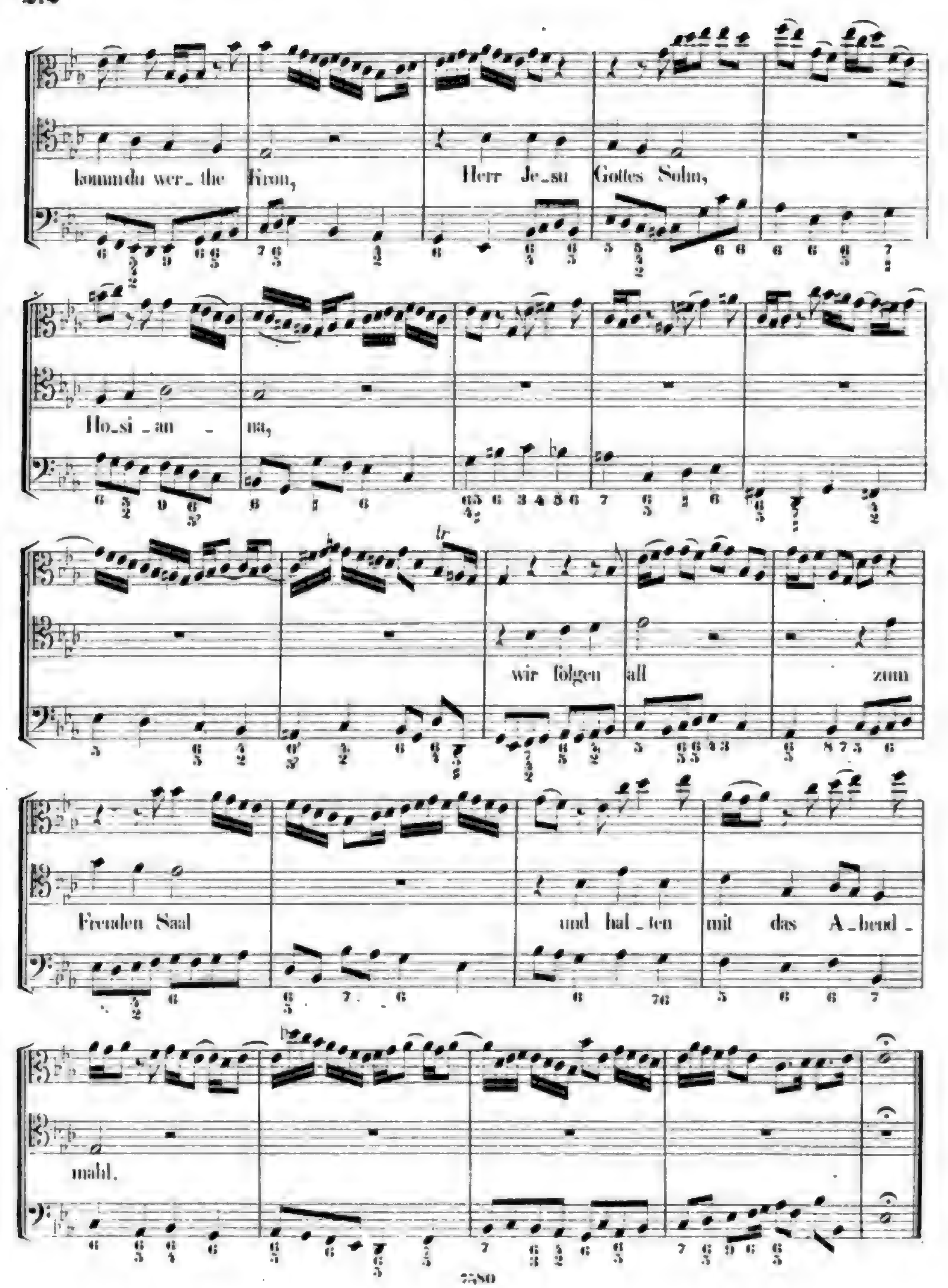
Violini unisoni.
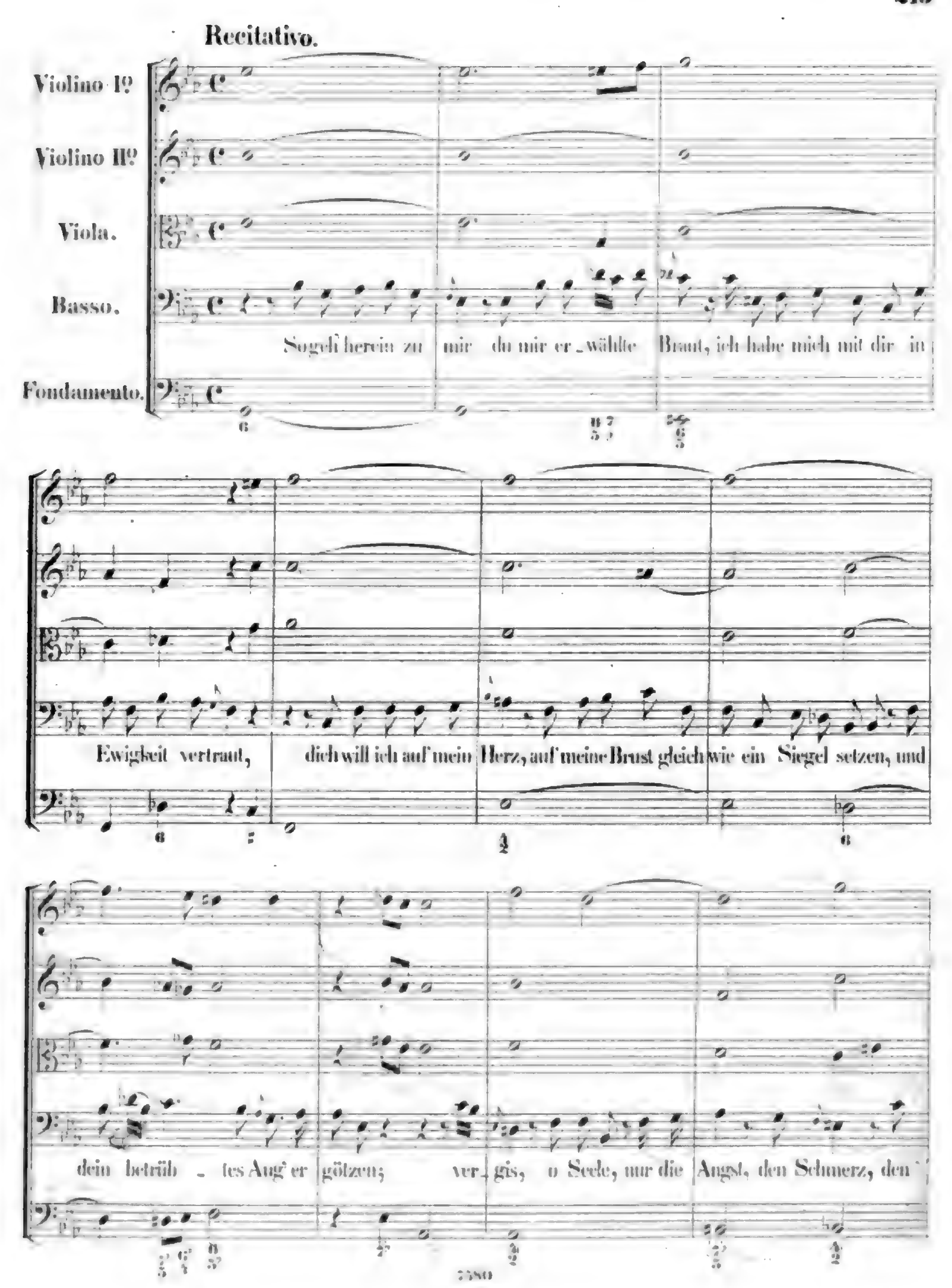
Tenore.

Fondamento.

Zi_on hört die Wächter sin _ gen, das Herz thut ihr vor Freu_den sprin _ gen sie wa_chet und steht ei_lend auf.


Ihr Freund kömmt vom Himmel
präch - tig,
von Gnaden stark von Wahr-heit mäch - tig,
ihr Licht wird hell, ihr Sterngeht auf
Nun


kommdu wer_the Kron,
Herr Je_su Gottes Sohn,
Ho_si_an - na,
wir folgen all zum
Freuden Saal
und hal_ten mit das A_bend_
mahl.


Recitativo.
Violino I°
Violino II°
Viola.
Basso.
Fondamento.
So geh herein zu mir du mir er_wählte Braut, ich habe mich mit dir in
Ewigkeit vertraut, dich will ich auf mein Herz, auf meine Brust gleich wie ein Siegel setzen, und
dein betrüb_tes Aug' er götzen; ver_gis, o Seele, nur die Angst, den Schmerz, den
7580

du erdulden müssen, auf meiner Linken sollst du ruhn, und mei_ne Rechte soll dich küssen.

Duetto.

Hautbois Solo.

Soprano.
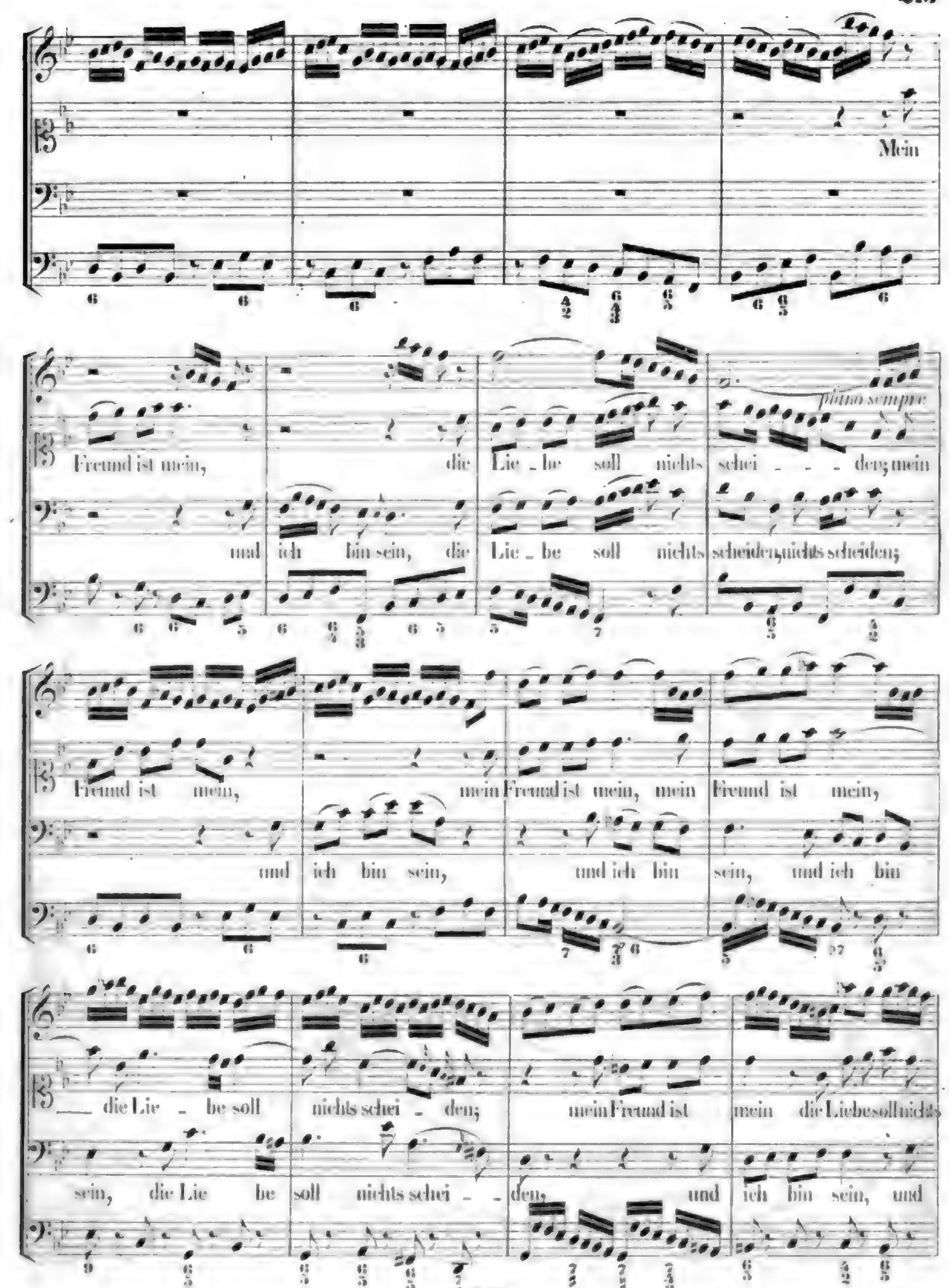
Basso.

Fondamento.

Mein

Freund ist mein, die Lie_be soll nichts schei_ _ den.

Und ich bin sein, die Lie_be soll nichts scheiden, nichts scheiden.


Mein
Freund ist mein, die Lie - be soll nichts schei - - - den; mein
piano sempre
und ich bin sein, die Lie - be soll nichts scheiden, nichts scheiden;
Freund ist mein, mein Freund ist mein, mein Freund ist mein,
und ich bin sein, und ich bin sein, und ich bin
die Lie - be soll nichts schei - den; mein Freund ist mein die Liebe soll nichts
sein, die Lie be soll nichts schei - - den, und ich bin sein, und

schei_den; mein Freund ist mein, die Lie_be soll nichts schei_den, die Lie_be

ich bin sein, und ich bin sein, und ich bin sein, die Lie_

soll nichts schei - - - - den, die Lie_be soll nichts schei - - -
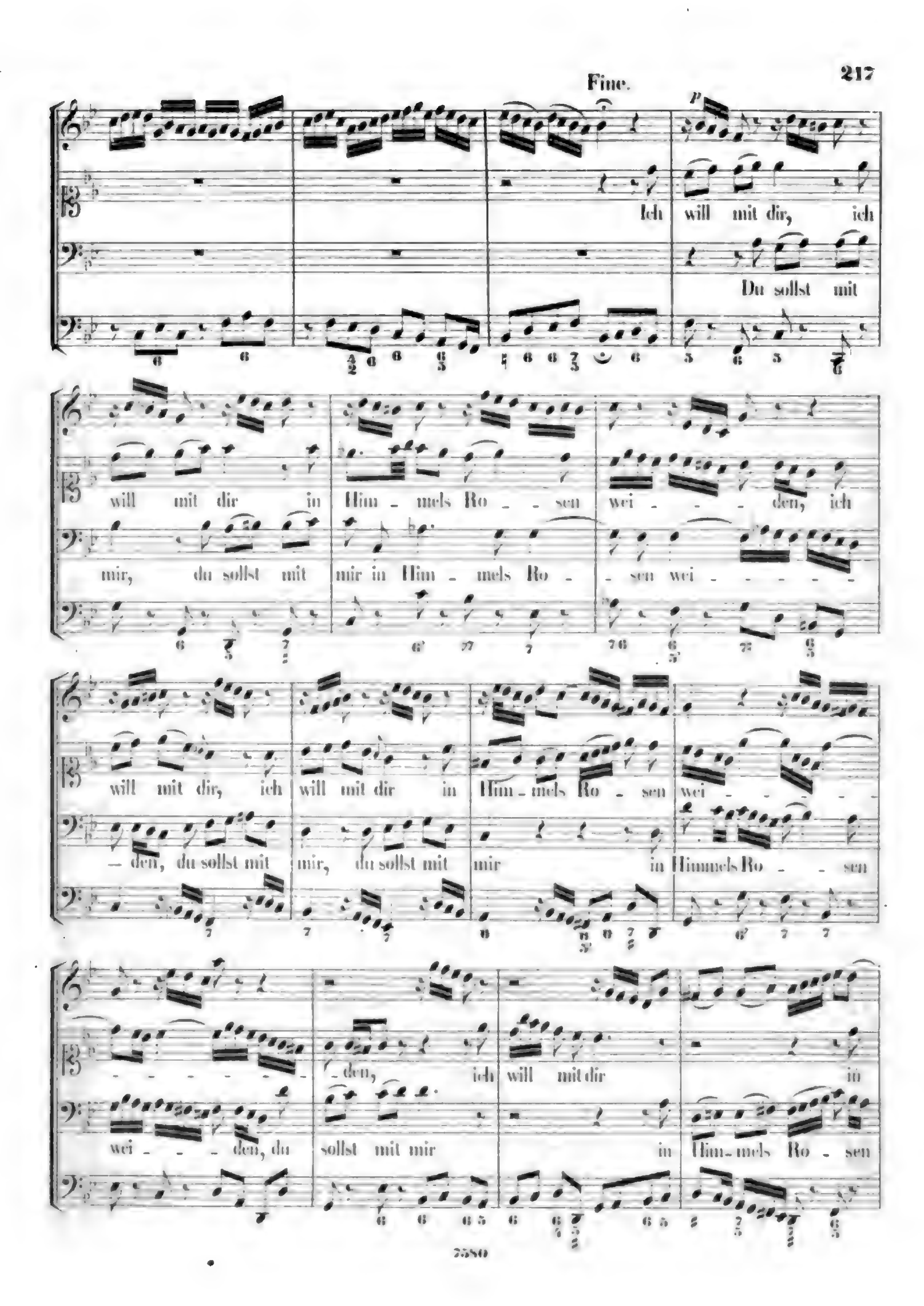
_ be soll nichts schei - - den, die Lie - - - be soll nichts schei - -

den; mein Freund ist mein die Lie - - be soll nichts schei - -

den; und ich bin sein, die Lie_be soll nichts schei - - -

den.

den.


Fine.
Ich will mit dir, ich will mit dir in Himmels Ro - sen wei - - - den, ich will mit dir, ich will mit dir in Him - mels Ro - sen wei - - - - - - - - den, ich will mit dir in
Du sollst mit mir, du sollst mit mir in Him - mels Ro - - sen wei - - - - - - den, du sollst mit mir, du sollst mit mir in Himmels Ro - - sen wei - - - den, du sollst mit mir in Him - mels Ro - sen

Him_mels Ro_ _ _ sen, wei _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ den, da

wei _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ den, da

Freu_de die Fülle, da Wonne wird sein, da Freude die Fülle, da

Freu_de die Fülle, da Wonne wird sein, da Wonne wird sein, da

Freu_de die Fülle, da Wonne wird sein, da Freude die Fül_le, da

Freu_de die Fülle, da Wonne wird sein, da

Dal Segno 𝄋 sino al 𝄐

Won_ne wird sein, da Freu _ _ _ _ _ _ _ _ de, Wonne wird sein.

Freude die Fül_le, da Wonne wird sein, da Won _ _ _ _ _ ne wird sein.

Choral.

Soprano. Alto. Tenore. Basso.

1. Glo - ri - a sei dir ge - sun - - gen, mit Men - schen und mit En - gel - zun - - gen mit Har - fen und mit Cym - beln schon
2. Von zwölf Per - len sind die Pför - - ten an dei - ner Stadt, wir sind Con - sor - - ten der En - gel hoch an dei - nem Thron.

Kein Aug' hat je ge - spürt kein Ohr hat mehr ge - hört solche Freu - de dess sind wir froh I - o I - o e - wig in dul - ci ju - bi - lo.

Fine.

103. Aus dem Lobgesange der **Maria**. Als cantus firmus der Pilgerton, die Intonation des 113ten Psalms der Vulgata; dem 7ten Jahrhunderte zugeschrieben.

Oboe I e II e Tromba unis.

Alto.

Tenore.

Continuo.

Er den_ket der Barmher_zig_keit, der Barm_her_zig keit

Er den_ket der Barmher_zig keit, er den_ket der Barm_her_zig keit
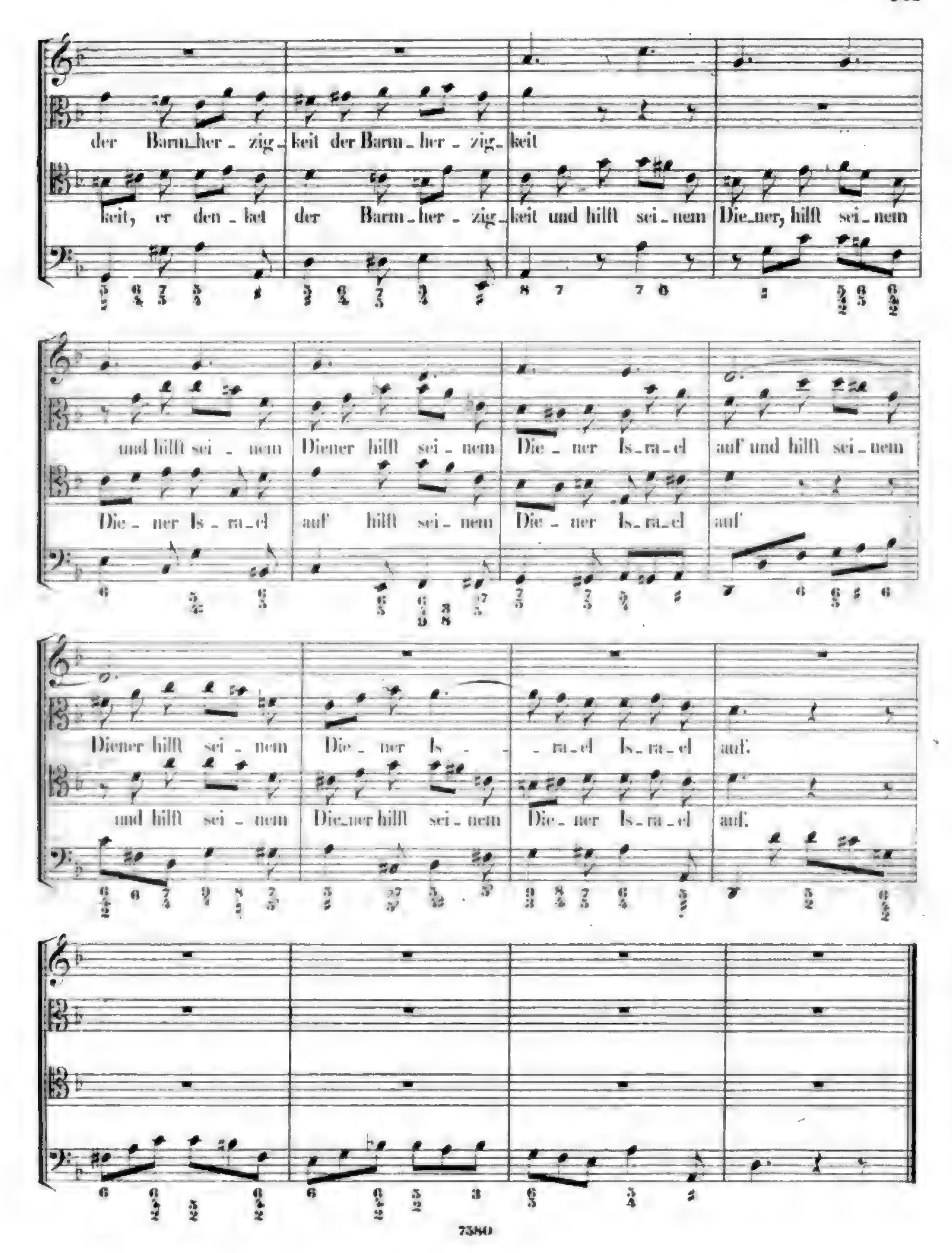
Er den_ket der Barm_her _ _ _ zig_keit er den_ket der Barmher_zig_

Er den_ket der Barmher_zig_keit er den_ket der Barmher _ _ _ _ _ zig_

keit, er den_ket der Barm_her_zig_keit er den_ket der Barm_her_zig_keit er den_ket

keit, er den_ket der Barmher_zig_keit er den_ket der Barmher_zig_

7380
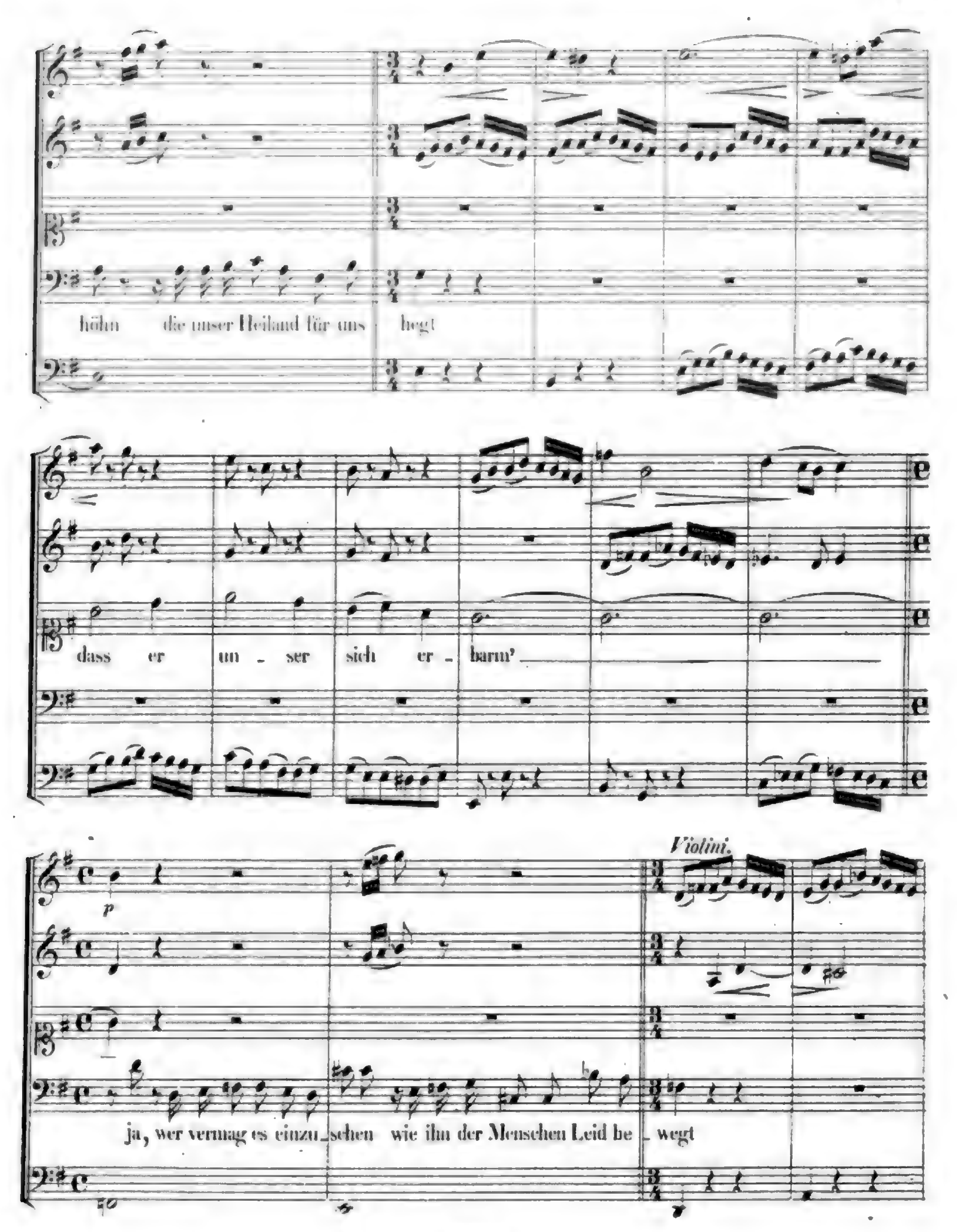

der Barm_her - zig_ keit der Barm_her _ zig_ keit
keit, er den _ ket der Barm_her _ zig_ keit und hilft sei _ nem Die_ner, hilft sei _ nem
und hilft sei _ nem Diener hilft sei _ nem Die _ ner Is _ ra _ el auf und hilft sei _ nem
Die _ ner Is _ ra _ el auf hilft sei _ nem Die _ ner Is _ ra _ el auf
Diener hilft sei _ nem Die _ ner Is - _ ra _ el Is _ ra _ el auf.
und hilft sei _ nem Die_ner hilft sei _ nem Die _ ner Is _ ra _ el auf.

104ª. Die Mel. (des Liedes: „Gelobet seist du, Jesu Christ") aus dem 15ten Jahrhunderte. Vergl. Th. I № 2. 51. 121. Th. II № 21. 216. der Musikbeilagen Tonsätze über dieselbe.

Oboi Soli.

Er ist auf Er - den kommen arm

Wer kann die Liebe recht er-
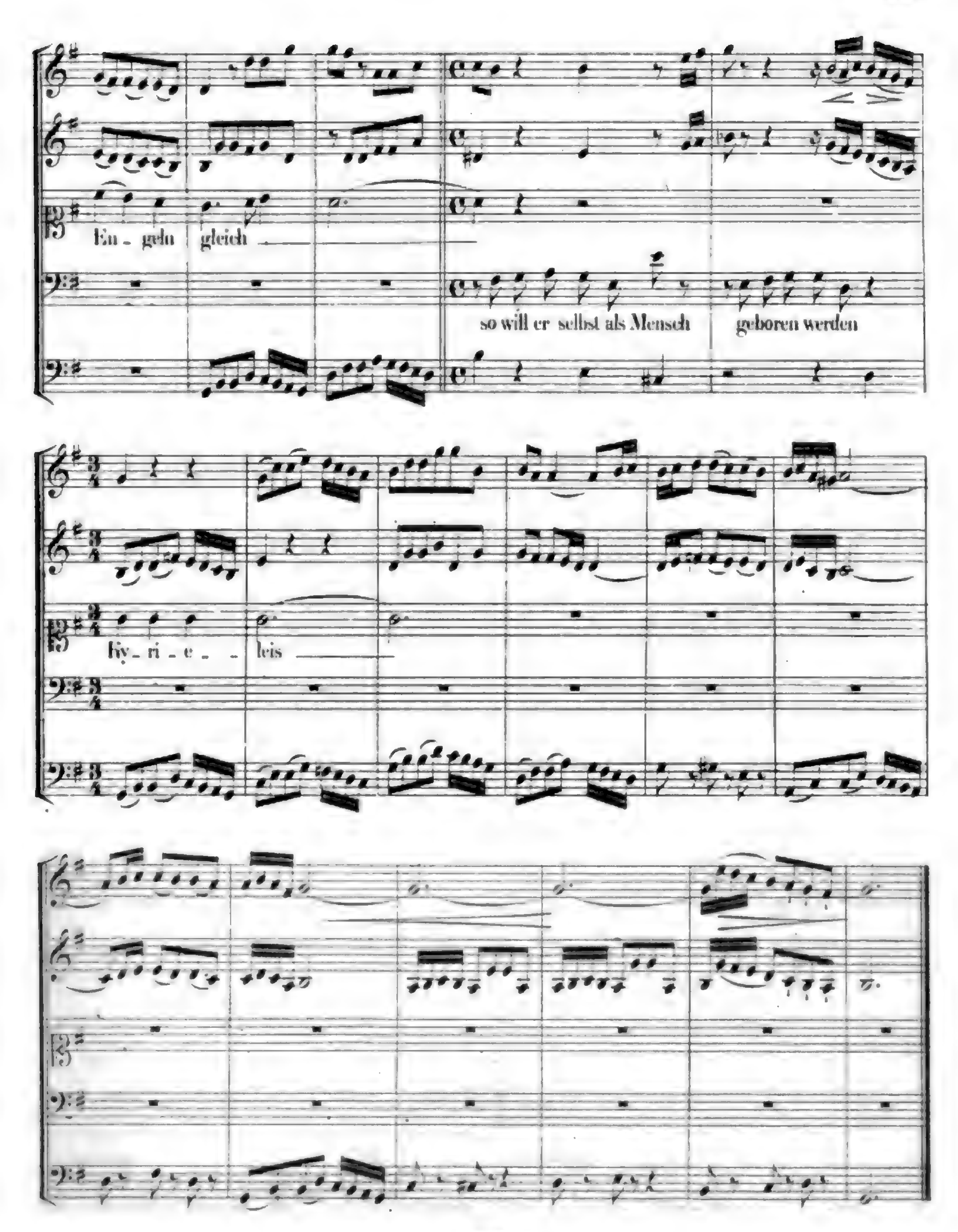

höhn die unser Heiland für uns hegt
dass er un - ser sich er - barm'
Violini.
ja, wer vermag es einzu - sehen wie ihn der Menschen Leid be - wegt

und in dem Himmel ma - che reich

des Höchsten Sohn kommt in die Welt weil ihm ihr Heil so wohl ge-

fällt

und sei - nen lie - ben


Engeln gleich
so will er selbst als Mensch geboren werden
Kyrie eleis

104b. Die Mel. (des Liedes: „vom Himmel hoch, da komm ich her") 1543. Vergl. Th. I. No. 21. 122 der Musikbeilagen Tonsätze über dieselbe.

Er ist auf Er_den kommen arm auf dass er un_ser sich er_barm' uns in dem Himmel ma_che reich und sei_nen lie_ben En_geln gleich.

105. Choral. Die Mel. (des Liedes: Herr Christ, der einig' Gott's Sohn.) 1524.

Violino I. et Oboë.

Violino II.

Viola.
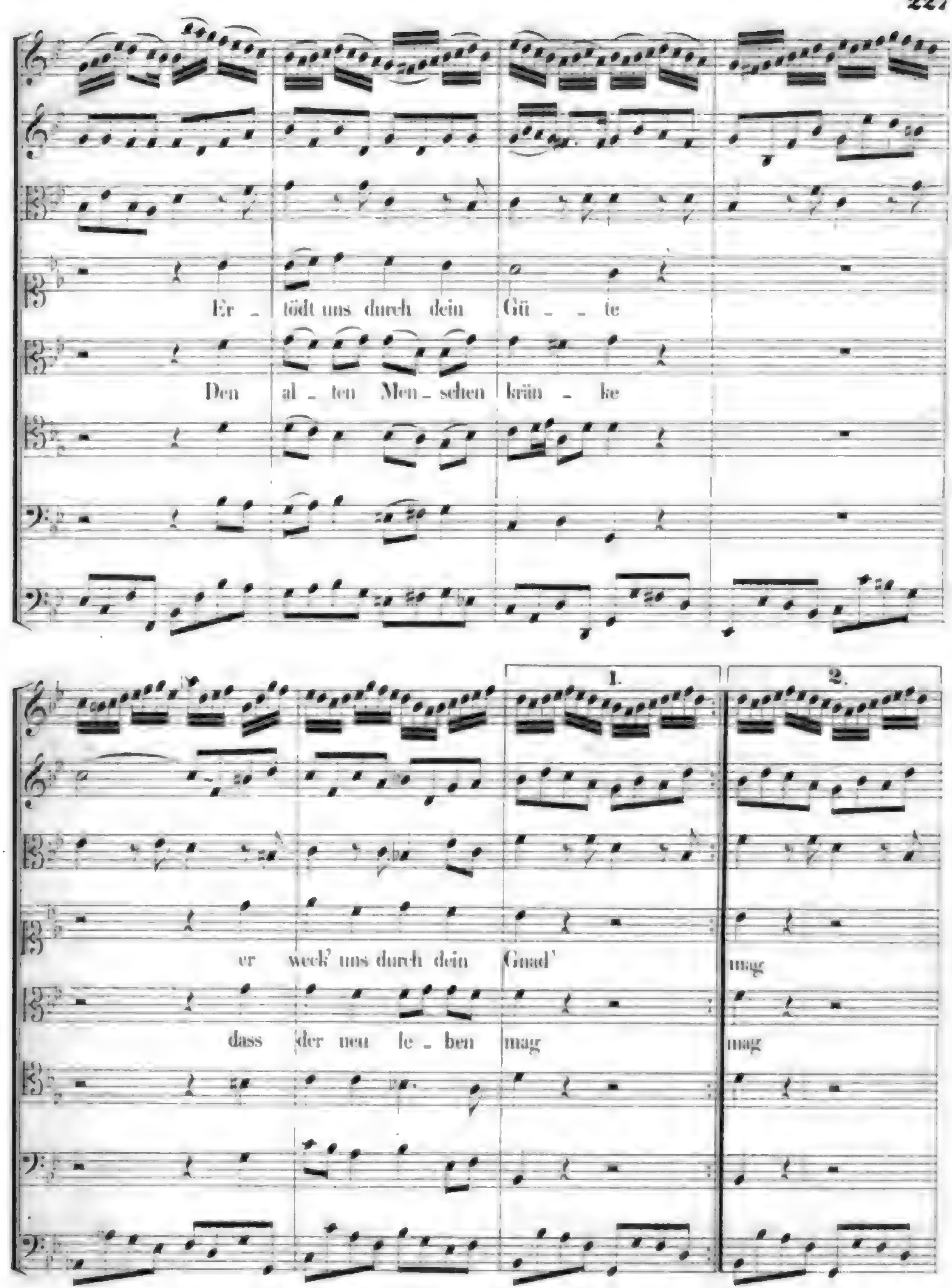
Soprano.
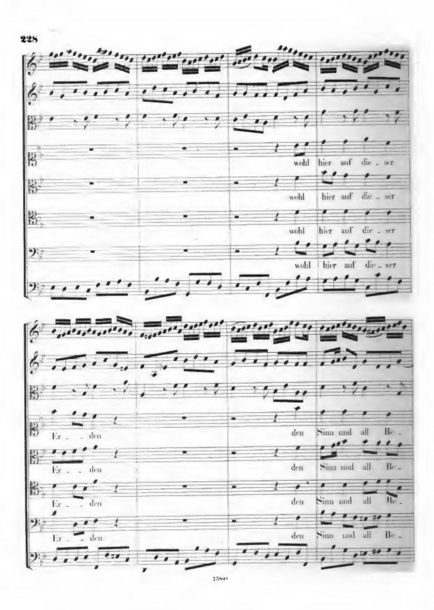
Alto.

Tenore.
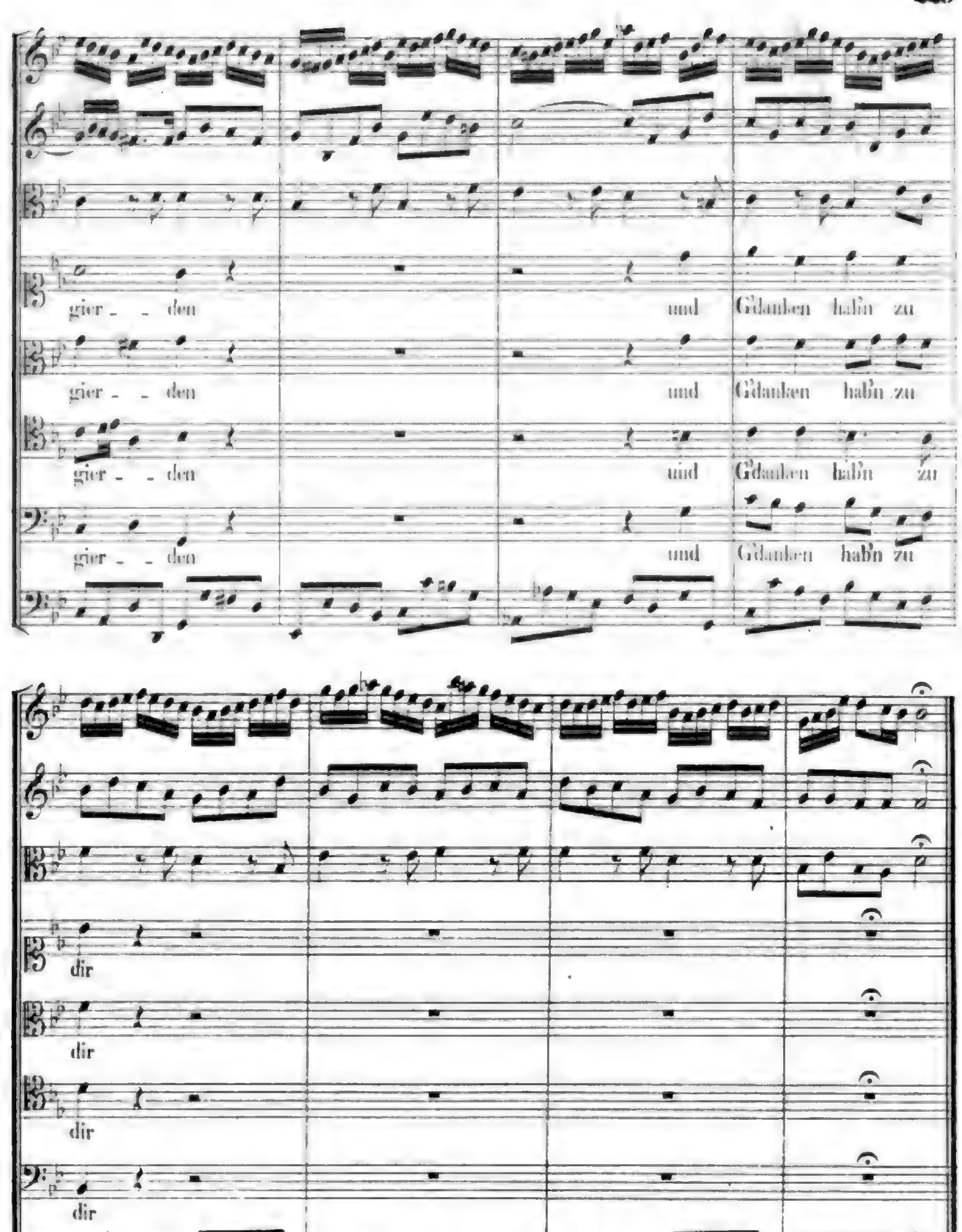
Basso.

Fondamento.


Er - tödt uns durch dein Gü - - te
Den al - ten Men - schen krän - ke
1.
2.
er weck' uns durch dein Gnad'
mag
dass der neu le - ben mag
mag



wohl hier auf die - ser
wohl hier auf die - ser
wohl hier auf die - ser
wohl hier auf die - ser
Er - - den den Sinn und all Be -
Er - - den den Sinn und all Be -
Er - - den den Sinn und all Be -
Er - - den den Sinn und all Be -


gier - - den
und G'danken hab'n zu
gier - - den
und G'danken hab'n zu
gier - - den
und G'danken hab'n zu
gier - - den
und G'danken hab'n zu
dir
dir
dir
dir
Fine.

106. Also hat Gott die Welt geliebt.

Feria 2 Pentecost.

Corno.

Violino I° et Oboe I°

Violino II° et Oboe II°

Taille et Viola

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.
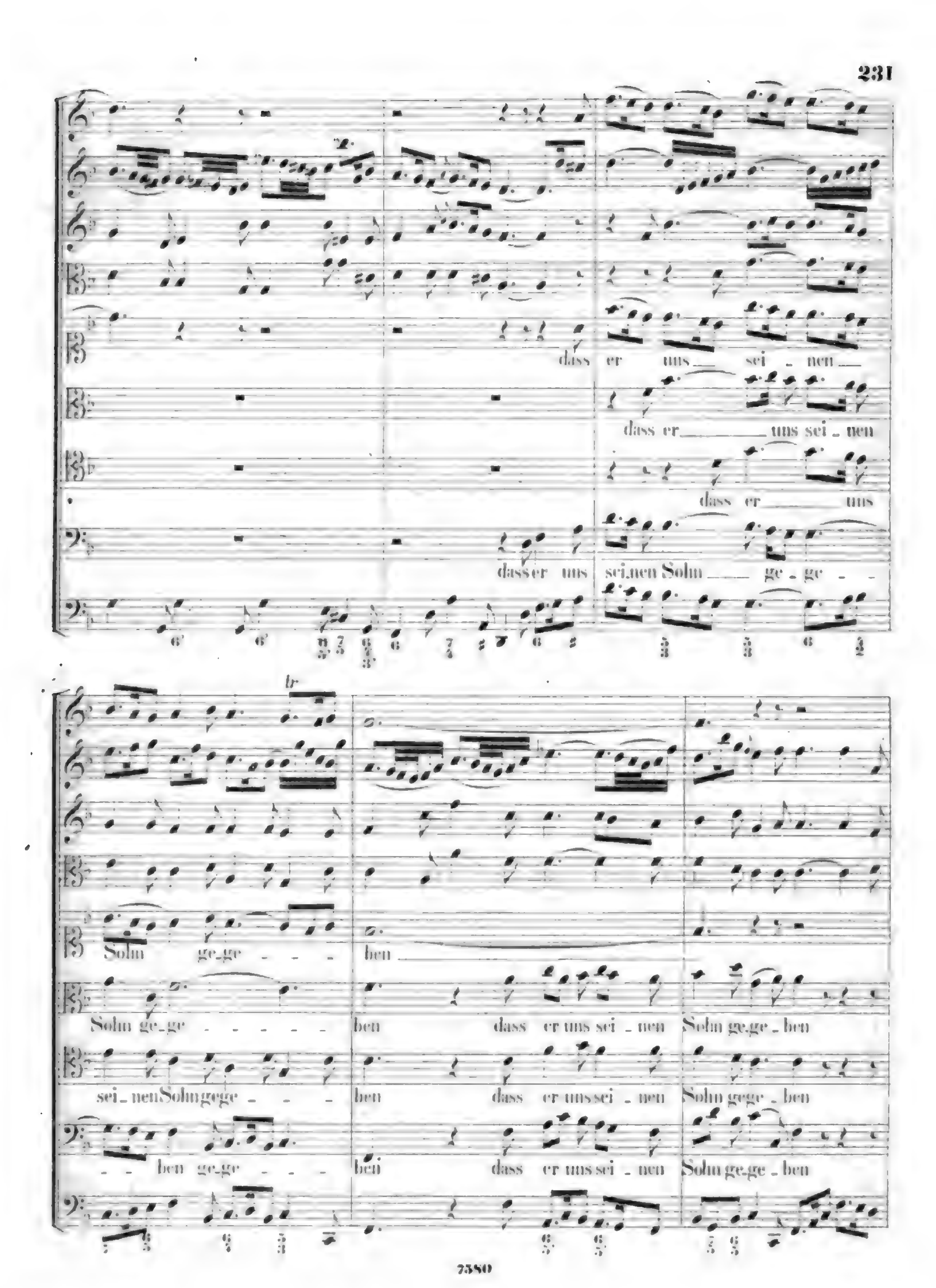
Continuo.

Al_so hat_ Gott die Welt ge _ liebt

Al_so hat Gott die Welt ge _ liebt

Al_so hat Gott die Welt_ ge _ liebt

Al_so_ hat Gott die Welt ge _ liebt
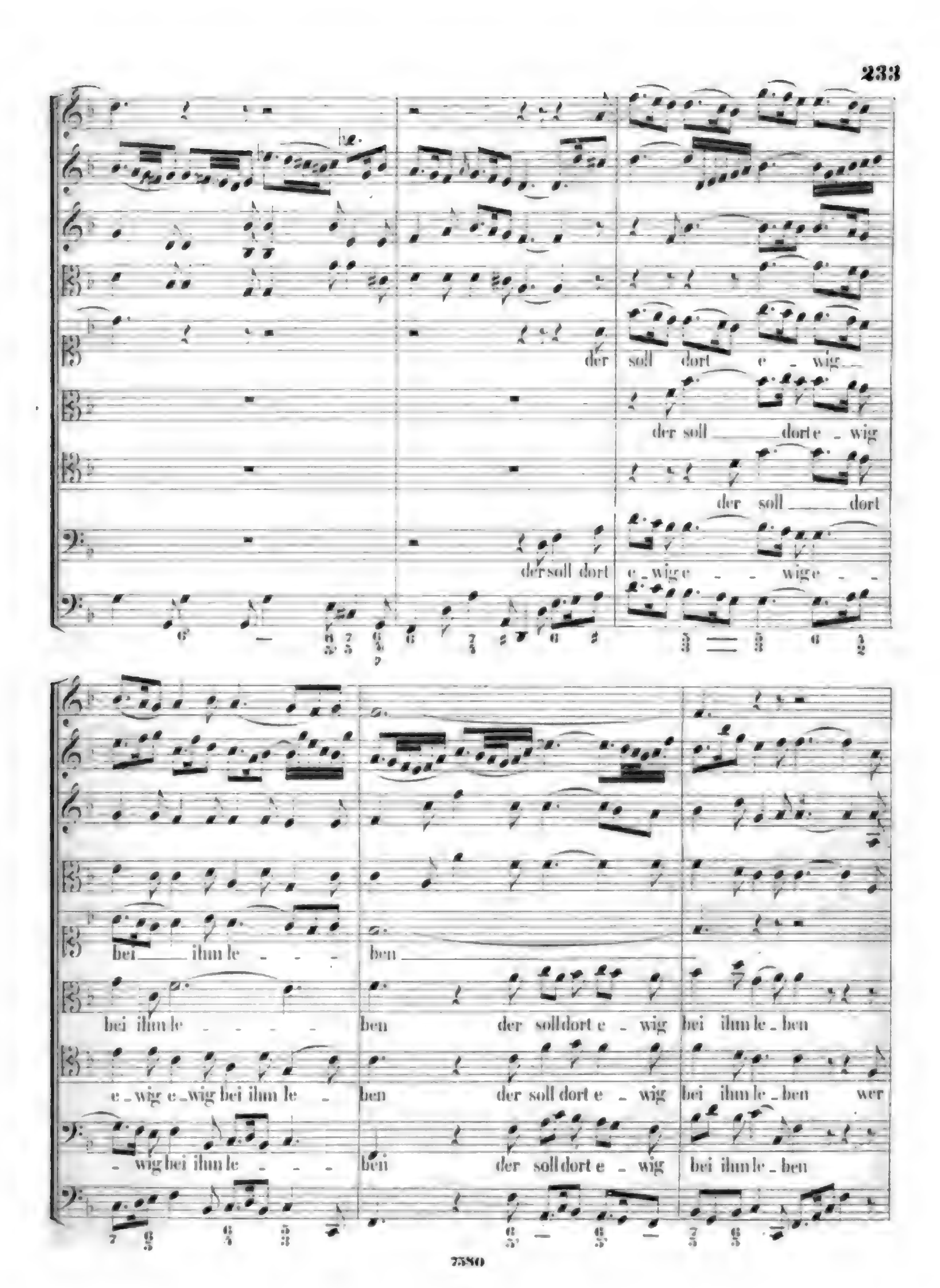

dass er uns sei - nen
dass er uns sei - nen
dass er uns
dass er uns sei-nen Sohn ge - ge -
tr
Sohn ge-ge - - ben
Sohn ge-ge - ben dass er uns sei - nen Sohn ge-ge - ben
sei-nen Sohn gege - ben dass er uns sei - nen Sohn gege - ben
- - ben ge-ge - ben dass er uns sei - nen Sohn ge-ge - ben

wer sich im Glau_ben ihm er _ giebt

wer sich im Glau_ben ihm er _ giebt

wer sich im Glau _ ben ihm er _ giebt

wer sich___ im Glauben ihm__ er _ giebt


der
der soll dort e - wig
der soll dort e - wig
der soll dort
der soll dort
e - wig e - - wig e - -
bei ihm le - - - ben
bei ihm le - - - - ben der soll dort e - wig bei ihm le - ben
e - wig e - wig bei ihm le - ben der soll dort e - wig bei ihm le - ben wer
- wig bei ihm le - - ben der soll dort e - wig bei ihm le - ben

wer glaubt dass Je - sus

wer glaubt dass Je - sus ihm ge bo - ren wer glaubt dass

glaubt dass Je - sus ihm ge - bo - ren ihm ge bo - ren wer glaubt dass
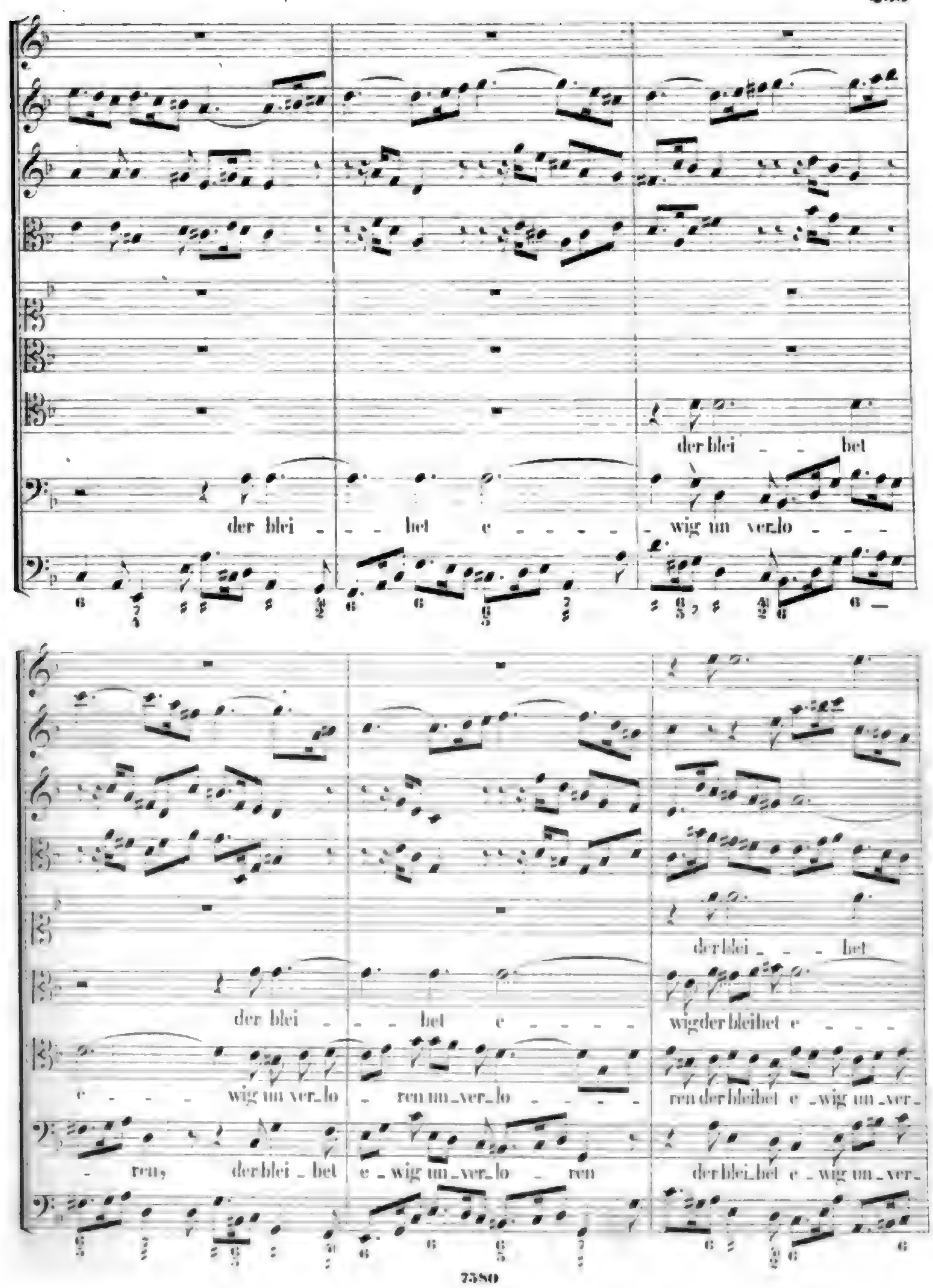
wer glaubt dass Je - sus ihm ge - bo - - - - -

ihm ge - bo - - - ren

Je - sus ihm ge - bo - ren

Je - sus ihm ge bo - - - ren

- ren dass Je - sus ihm ge - bo - ren


der blei - - bet
der blei - - - bet e - - - - - - wig un ver_lo - - -
der blei - - bet
der blei - - - bet e - - - - -
wig der bleibet e - - -
e - - - wig un ver_lo - ren un_ver_lo - - - - -
ren der bleibet e _wig un_ver_
- ren, der blei _ bet e _ wig un _ ver_lo - ren
der blei_bet e _ wig un_ver_

tr
e _ wig un _ ver _ lo _ _ _ ren
_ _ _ _ _ _ _ wig un _ verlo _ ren un_ver_lo _ _ _ ren
lo _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ren un_ver_lo _ ren
lo _ _ _ _ _ _ _ _ _ ren un _ verlo _ _ _ _ _ ren
tr
und ist ___ kein Leid das den be _ trübt
und ist ___ kein Leid das den be_trübt ___ betrübt und ist kein
und ist ___ kein Leid das den be_trübt ___ betrübt und ist kein
und ist ___ kein Leid ___ das ___ den betrübt und ist kein

Leid das den be_trübt kein Leid ___ das den be_trübt das den be_trübt

Leid das den be_trübt kein Leid ___ das den be_trübt

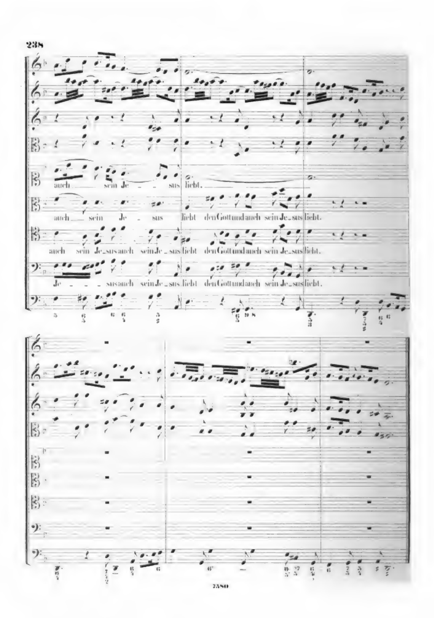
Leid das den be_trübt kein Leid ___ das den be_trübt
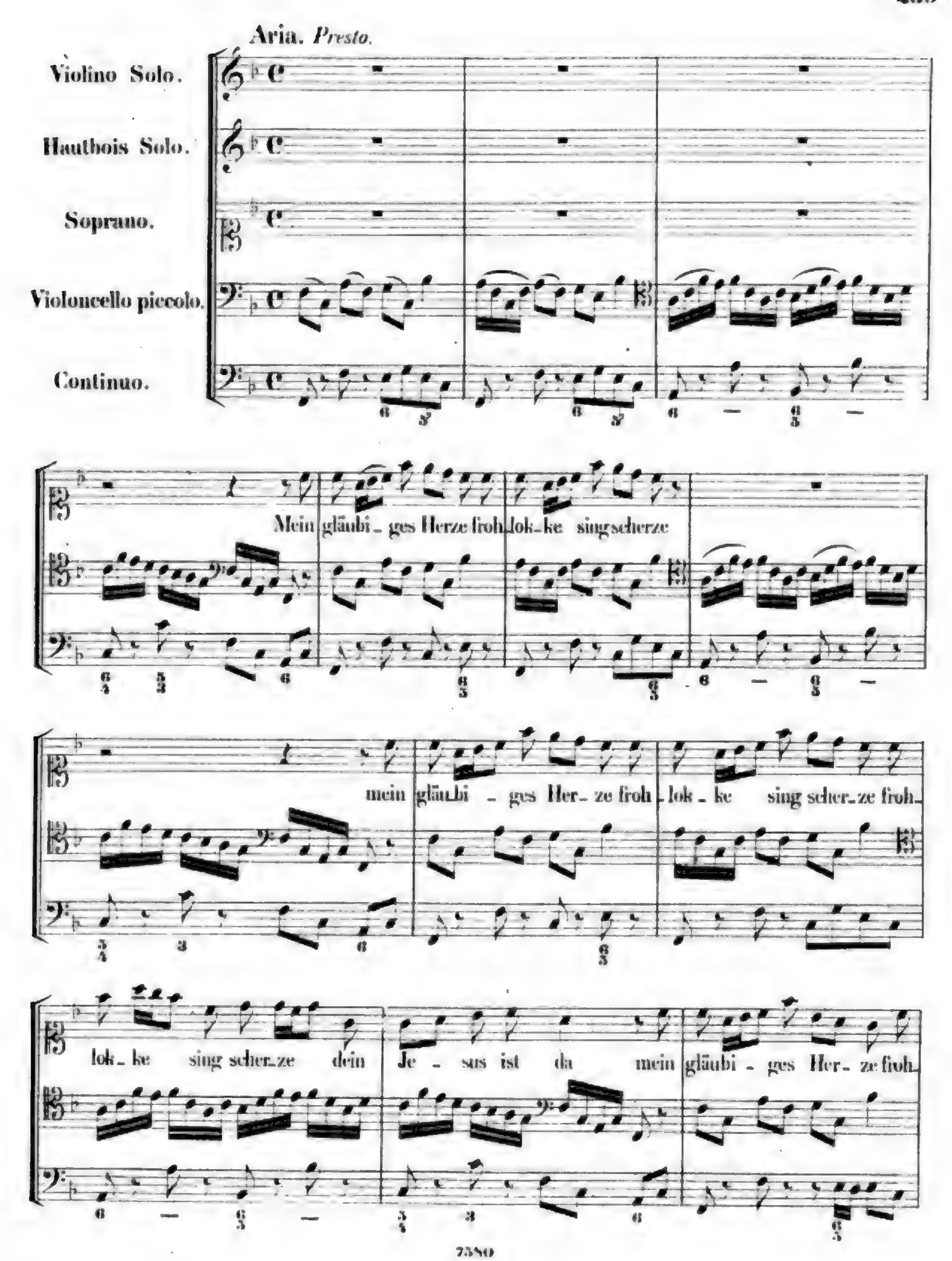
den Gott und_

den Gott und

den Gott und

den Gott und auch sein


auch sein Je - - sus liebt.
auch sein Je - sus liebt den Gott und auch sein Je - sus liebt.
auch sein Je - sus auch sein Je - sus liebt den Gott und auch sein Je - sus liebt.
Je - - - sus auch sein Je - sus liebt den Gott und auch sein Je - sus liebt.


Aria. Presto.
Violino Solo.
Hautbois Solo.
Soprano.
Violoncello piccolo.
Continuo.
Mein gläubi _ ges Herze froh lok_ke sing scherze
mein gläu_bi _ ges Her_ze froh _ lok _ ke sing scher_ze froh_
lok_ke sing scher_ze dein Je _ sus ist da mein gläubi _ ges Her_ze froh_
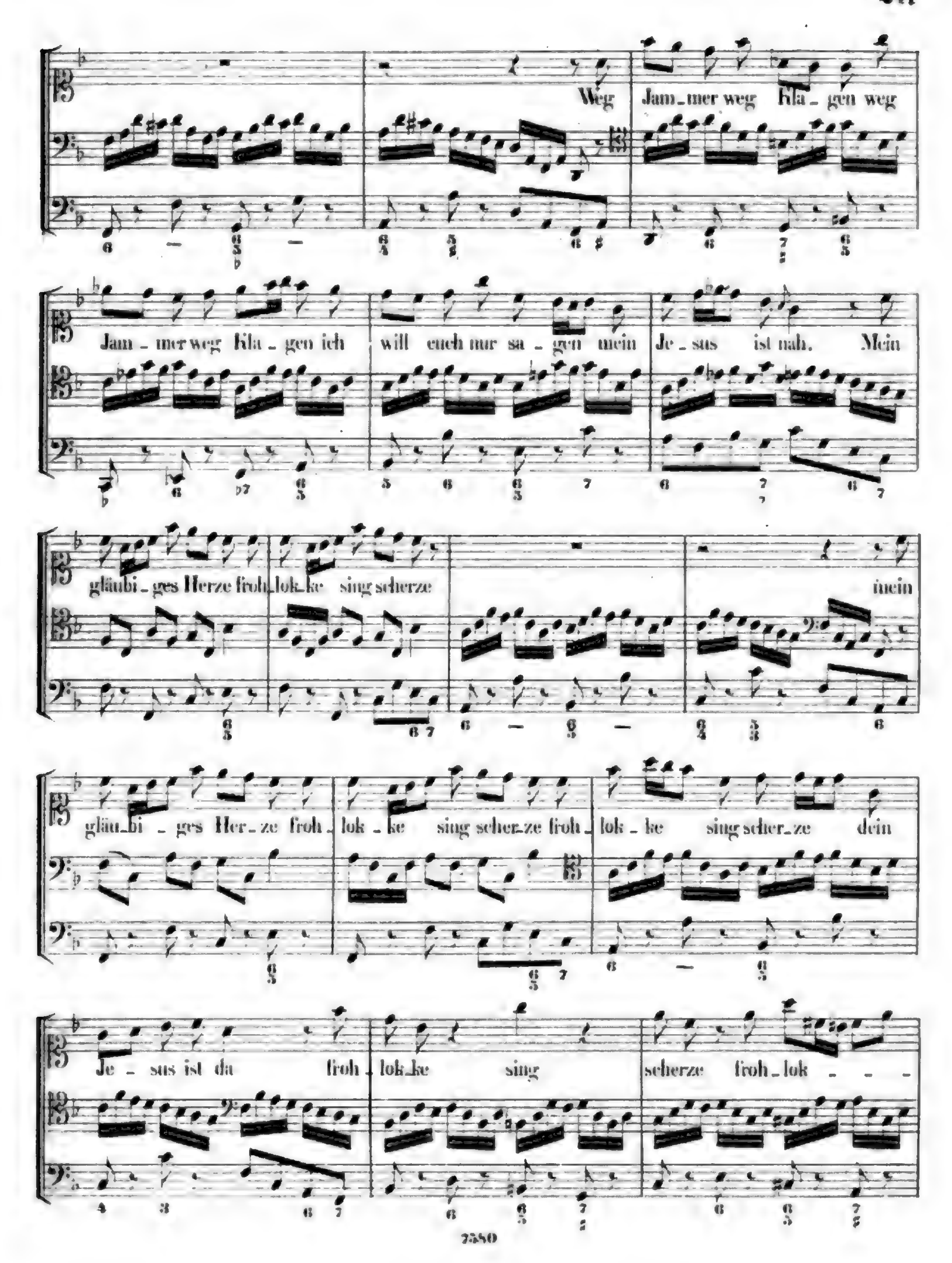
lok_ke sing scher_ze froh, lok_ke sing scher_ze dein Je_sus ist da.
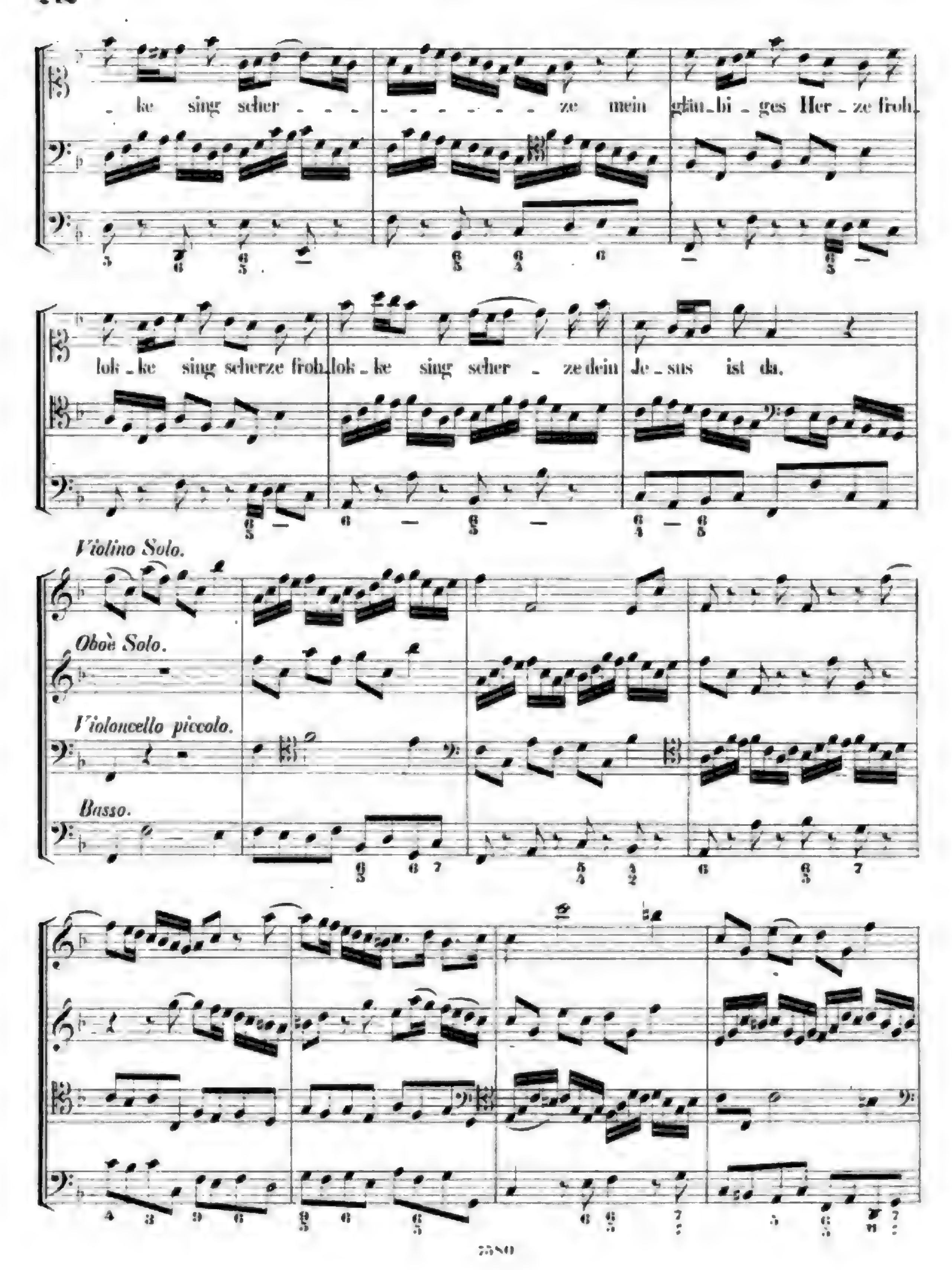
Weg
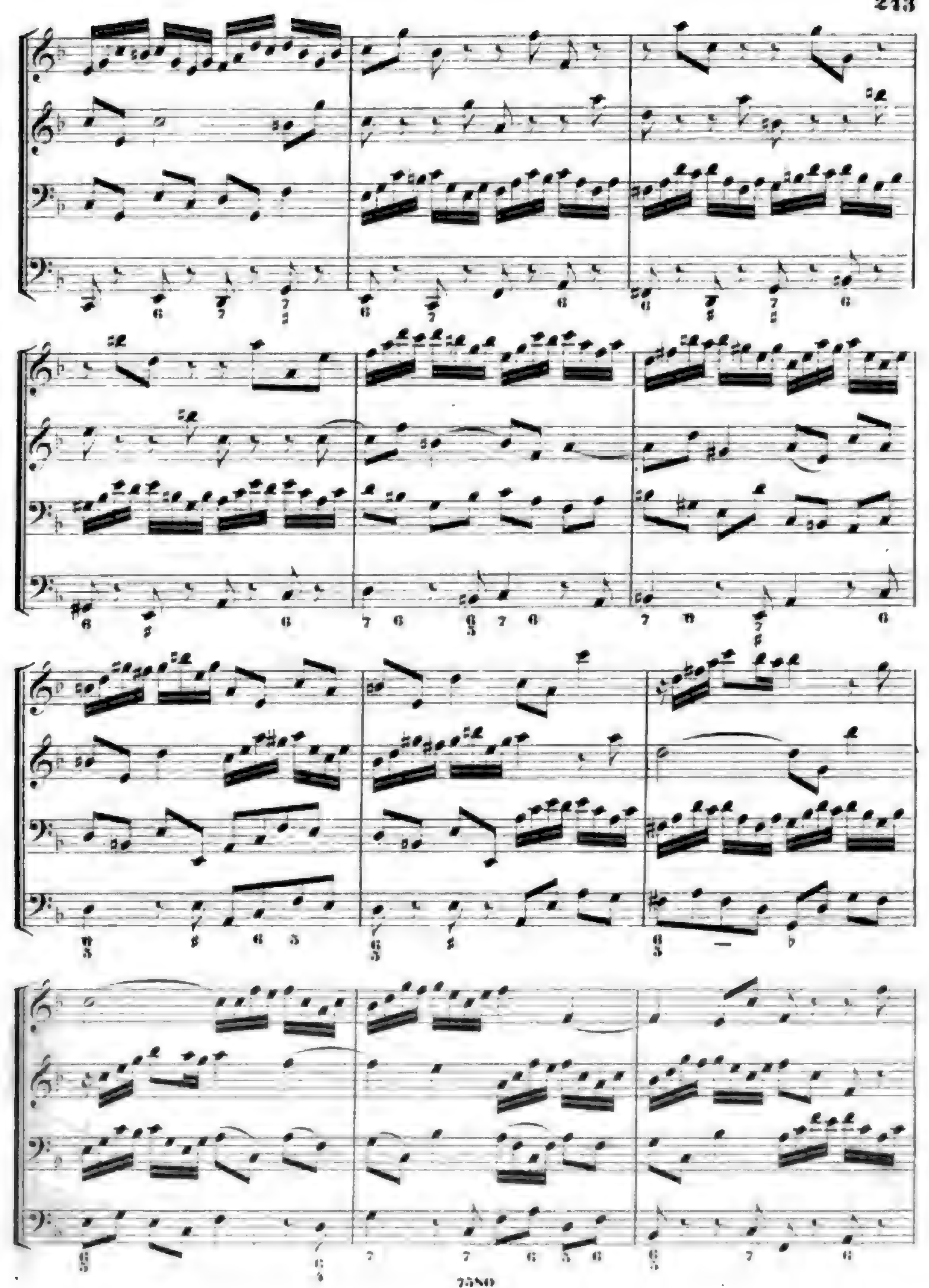
Jam_mer weg Kla_gen weg Jam_mer weg Kla_gen ich will euch nur sa_gen mein
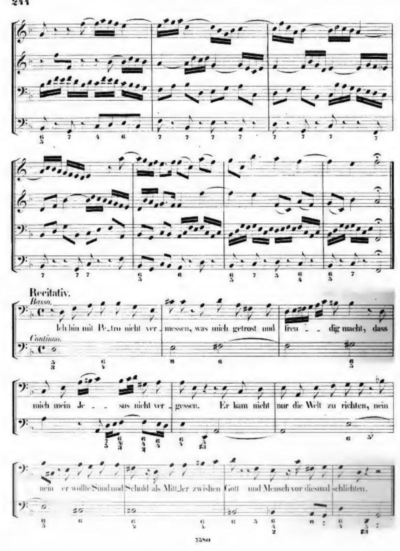
Je_sus ist nah weg Jam_mer weg Kla_gen ich will euch nur sa_gen mein
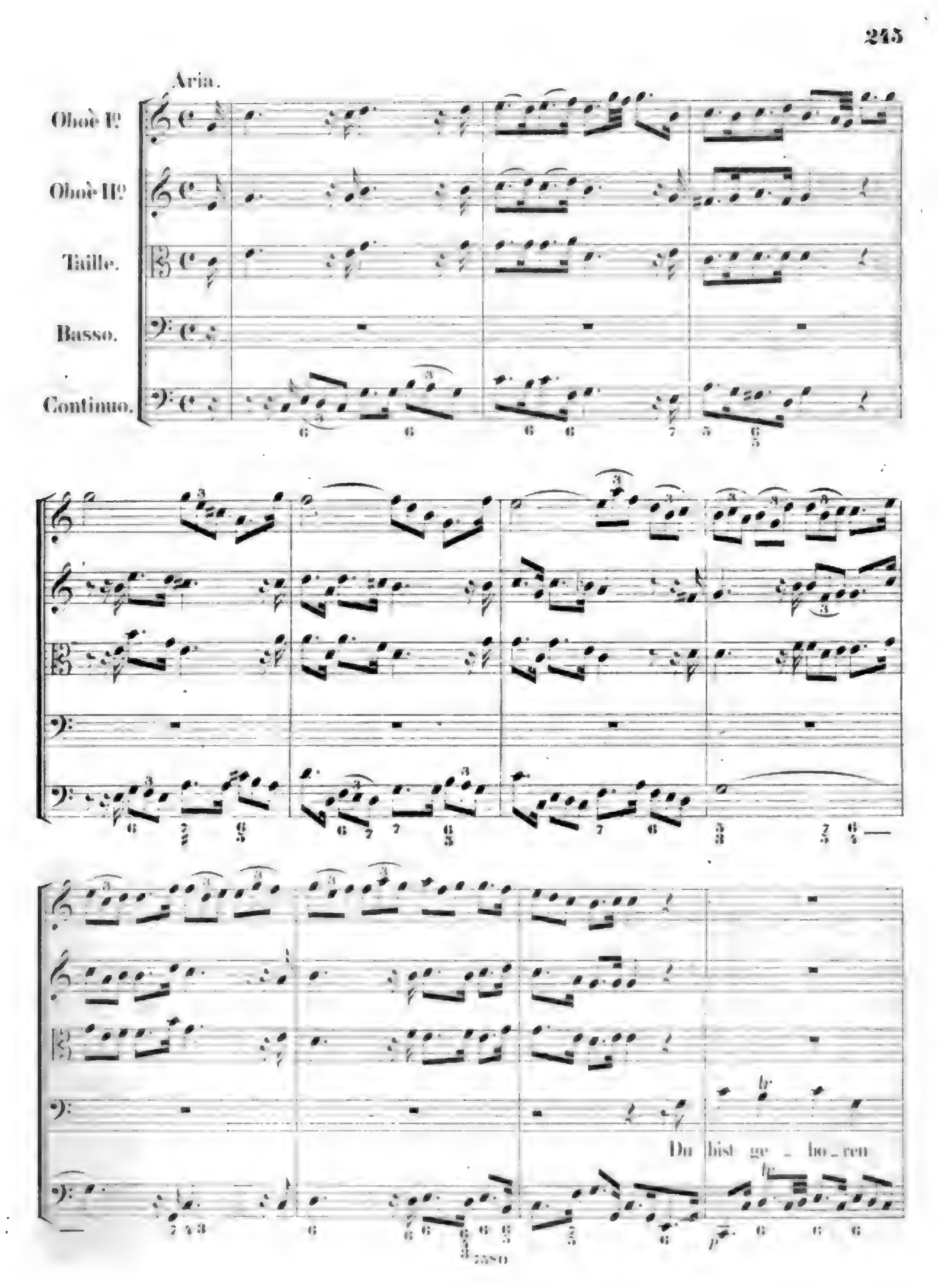
Je_sus ist nah mein Je_sus ist nah.


Weg Jam_mer weg Kla_gen weg
Jam_mer weg Kla_gen ich will euch nur sa_gen mein Je_sus ist nah. Mein
gläubi_ges Herze froh_lok_ke sing scherze mein
gläu_bi_ges Her_ze froh_lok_ke sing scher_ze froh_lok_ke sing scher_ze dein
Je_sus ist da froh_lok_ke sing scherze froh_lok - - -


ke sing scher ze mein gläu_bi_ges Her_ze froh.
lok_ke sing scherze froh. lok_ke sing scher_ze dein Je_sus ist da.
Violino Solo.
Oboë Solo.
Violoncello piccolo.
Basso.




Recitativ.
Basso.
Ich bin mit Pe_tro nicht ver_messen, was mich getrost und freu _ _ dig macht, dass
Continuo.
mich mein Je _ _ sus nicht ver_gessen. Er kam nicht nur die Welt zu richten, nein
nein er wollte Sünd und Schuld als Mitt_ler zwischen Gott und Mensch vor diesmal schlichten.
2580


Aria.
Oboè I.
Oboè II.
Taille.
Basso.
Continuo.
Du bist ge - bo - ren

mir zu gu - te du bist ge - - bo - ren mir zu

sempre piano

gu - te das glaub ich mir ist wohl zu Mu - the das glaub ich mir ist wohl zu

Mu - the weil du vor mich ge - nug gethan

weil du vor mich genug ge_than genug genug weil du vor mich ge_nug ge_
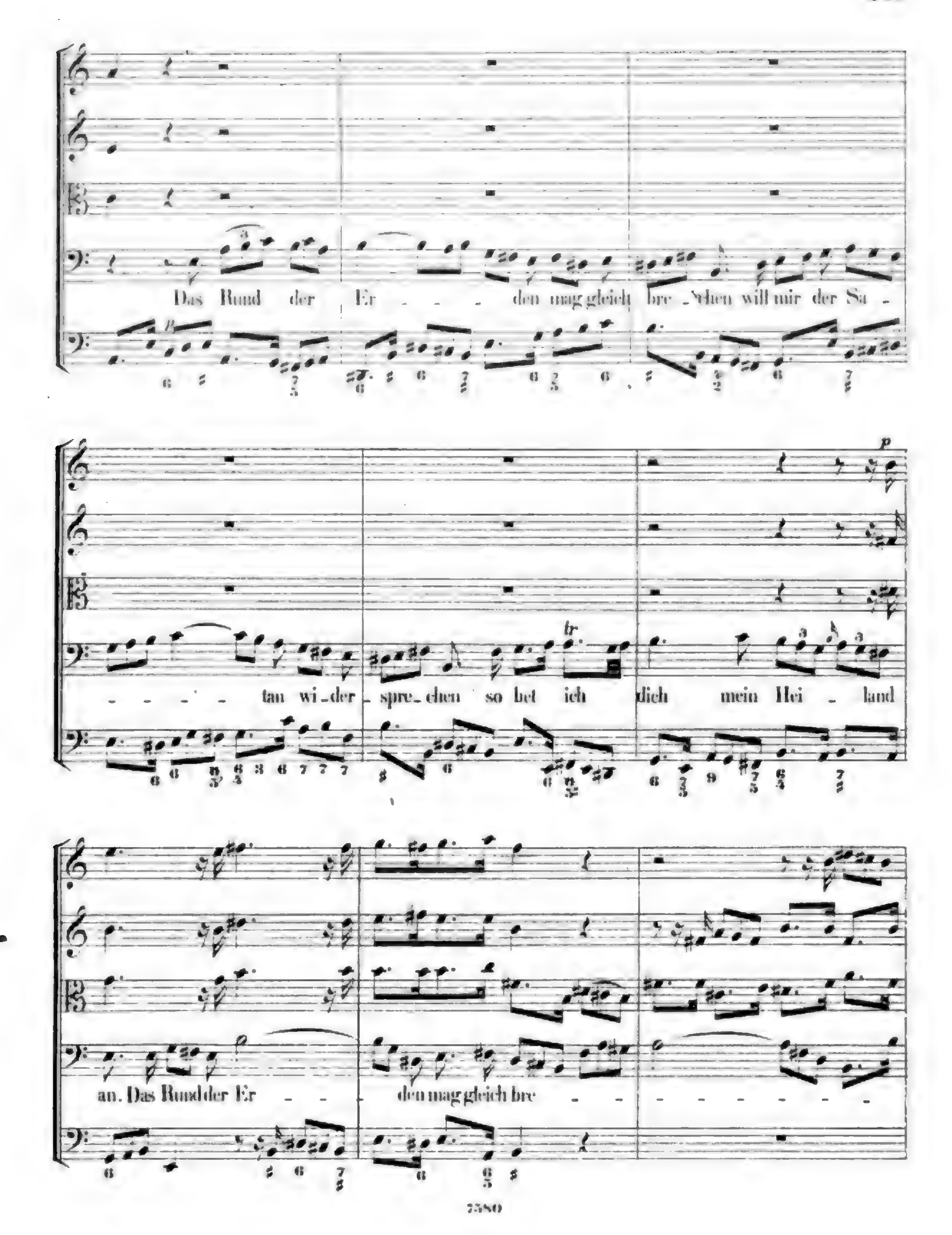
than vor mich genug ge_than. Das Rund der

Er_den mag gleich bre_chen das Rund der Er_den mag gleich

bre - - - - - - - - - - - - - - - - - chen will mir der

Satan wi - der - spre - - - - - chen so het
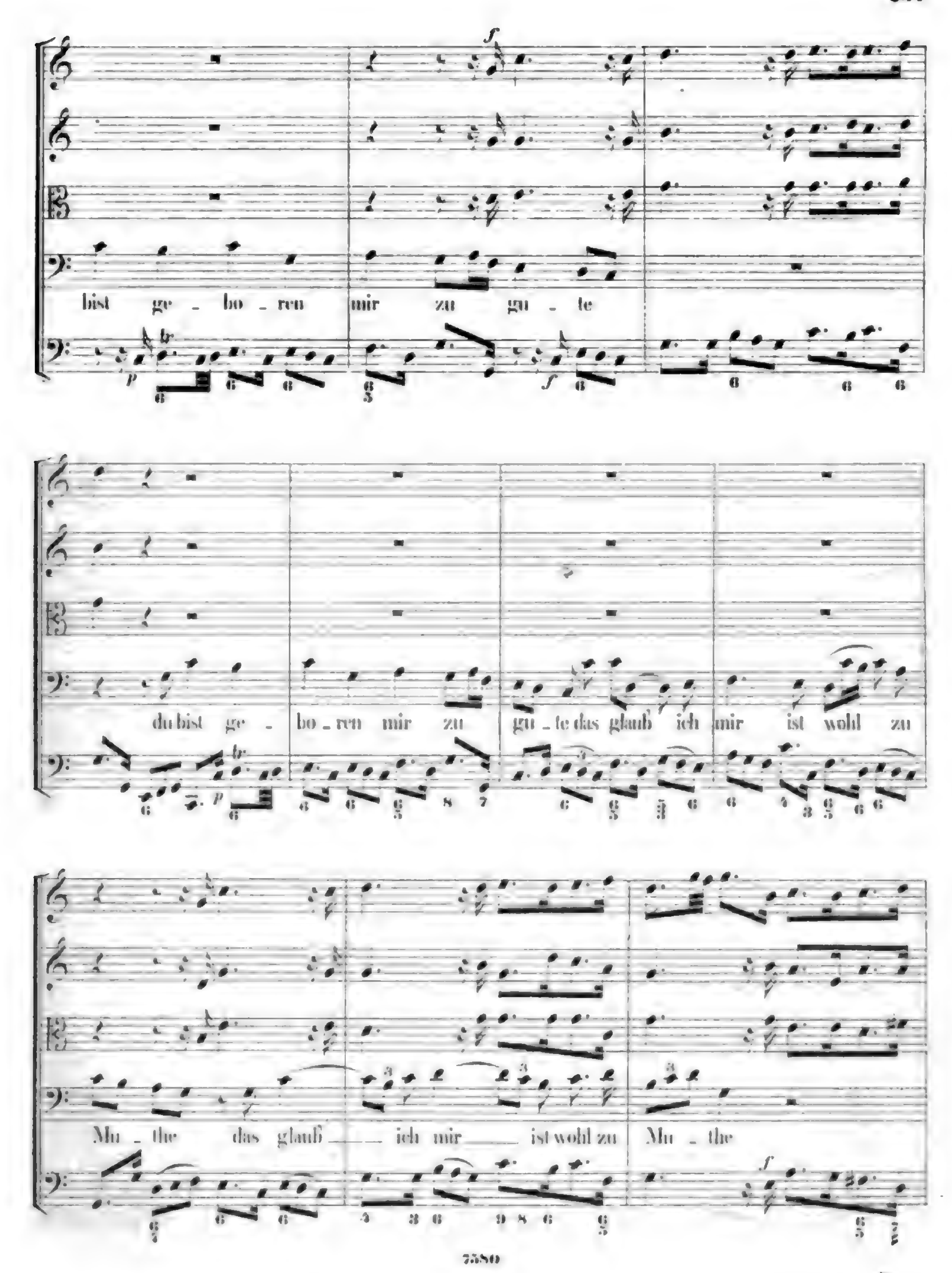
ich dich mein Heiland an.


Das Rund der Er - - - den mag gleich bre - chen will mir der Sa -
- - - - tan wi - der - spre - chen so bet ich dich mein Hei - land
an. Das Rund der Er - - - den mag gleich bre - - - - - - - - - - -

chen will mir der Sa _ tan wi _ der _

spre _ _ _ chen wi _ der _ spre _ _ _ _ _ _ _ _ chen so bet ich dich mein

Heiland an so bet ich dich mein Hei _ land an. Du

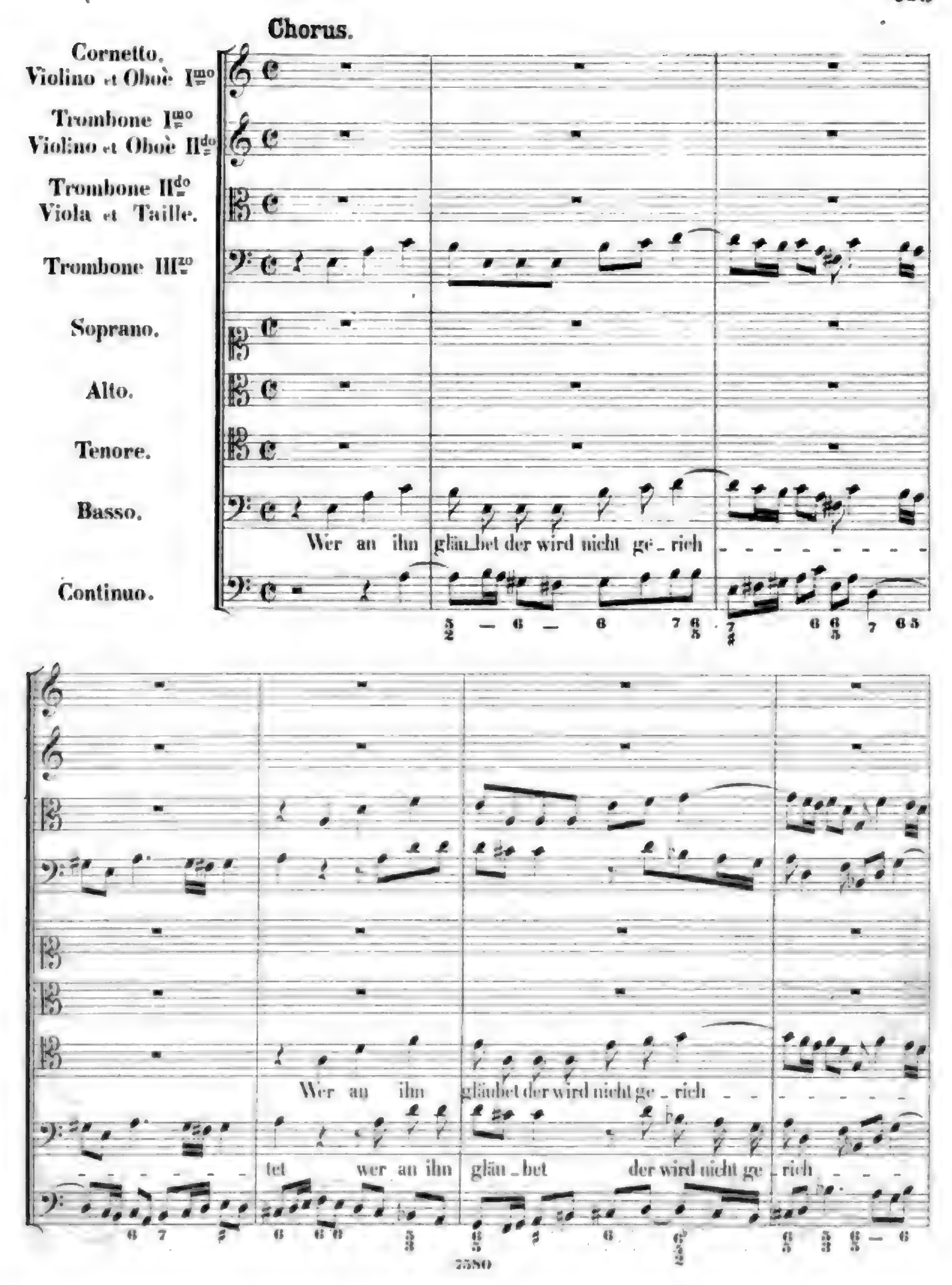

bist ge - bo - ren mir zu gu - te
du bist ge - bo - ren mir zu gu - te das glaub' ich mir ist wohl zu
Mu - the das glaub' ich mir ist wohl zu Mu - the

weil du vor mich ge_nug ge_than

weil du vor mich genug ge_than genug ge_nug weil du vor mich ge_nug ge_

than vor mich genug ge_than.

Chorus.


Cornetto.
Violino et Oboè Imo
Trombone Imo
Violino et Oboè IIdo
Trombone IIdo
Viola et Taille.
Trombone IIIzo
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Wer an ihn gläu_bet der wird nicht ge_rich
Continuo.
Wer an ihn gläubet der wird nicht ge_rich
tet wer an ihn gläu_bet der wird nicht ge_rich

wer an ihm gläu_bet der wird nicht ge _ rich _ _

_ _ _ _ _ tet wer an ihm gläu _ bet der wird nicht ge_

_ _ _ _ tet wer an ihm gläu _ bet wer an ihm gläu _ _ _ _

wer an ihm

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ tet wer an ihm

rich _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ tet wer an ihm gläu _ bet

_ bet der wird nicht ge _ rich _ _ _ _ _ _ _ tet der

gläubet der wird nicht ge _ rich _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
gläu _ bet der wird nicht ge _ rich _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
wer an ihn gläu _ _ _ _ bet der wird nicht ge _ rich _ _ _ _
_ wird nicht ge _ rich _ _ _ tet wer an ihn gläubet der wird nicht gerich _

tet wer a _ ber nicht gläu _ bet der ist schon gerich _ _ _ _ _ _ _ _ _
tet wer a _ ber nicht gläubet der ist schon ge _ rich _ _ _ _ _ _ _ _
tet der wird nicht gerich _ tet wer an ihn gläu _ _ _ bet der wird nicht
tet wer an ihn gläu _ _ bet der wird nicht ge _ rich _ _ _ _ _ _

- - - tet wer a_ber nicht glau - - - bet der ist schon ge_rich - - - -

- - tet wer a_ber nicht glau_bet der ist schon ge_rich - -

ge_rich_tet wird nicht ge - richtet

- - - tet wird nicht ge - richtet

- - - - - - - - - - - tet ist schon ge - - rich - - -

- - - - - - - - - - tet wer a_ber nicht glau - - - - bet der ist

wer a_ber nicht glau_bet

tet wer a - ber nicht

schon ge - rich - tet ist schon ge -

der ist schon ge - rich - tet wer a - ber nicht

gläu - bet der ist

rich

gläu - bet der ist schon ge - rich

wer a - ber nicht gläu - bet der ist schon ge - rich

schon ge_rich_tet wer an ihn gläu_bet wer an ihn gläu

tet wer an ihn gläu

tet wer an ihn gläubet der wird nicht ge_rich
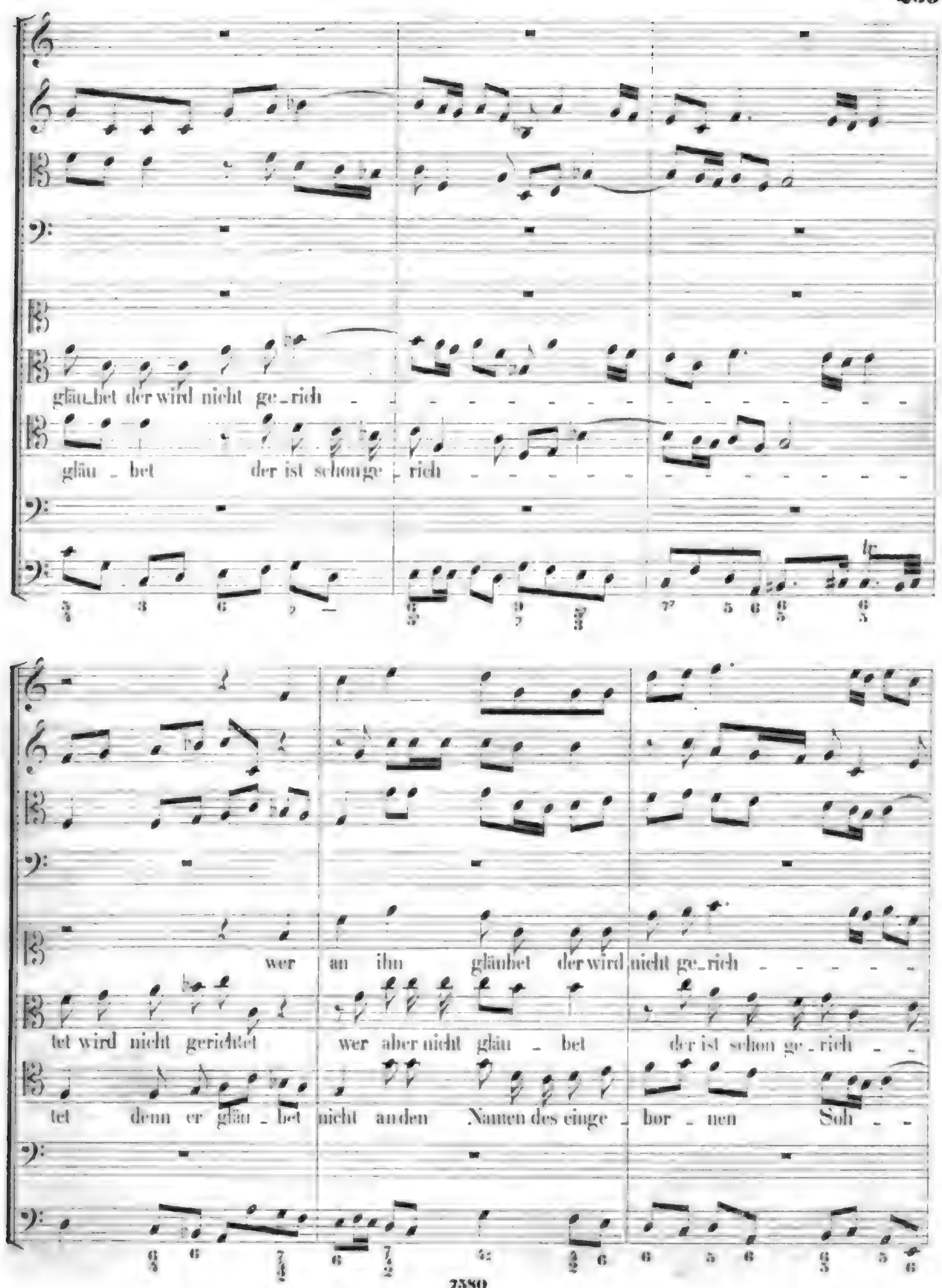
tet wer a_ber nicht gläubet der ist schon ge_rich

bet der wird nicht ge_richtet nicht ge_richtet

bet der wird nicht ge_richt wer an ihn

tet wird nicht ge_richtet wer a_ber nicht

tet wer an ihn gläu_bet


gläu_bet der wird nicht ge_rich
gläu _ bet der ist schon ge _ rich
wer an ihn gläubet der wird nicht ge_rich
tet wird nicht gerichtet wer aber nicht gläu _ bet der ist schon ge _ rich
tet denn er gläu _ bet nicht an den Namen des einge _ bor _ nen Soh

tet wer a_ber nicht gläu_bet der ist schon ge_

tet denn er gläu_bet nicht an den

nes Got _ _ tes denn er gläu_bet nicht an den
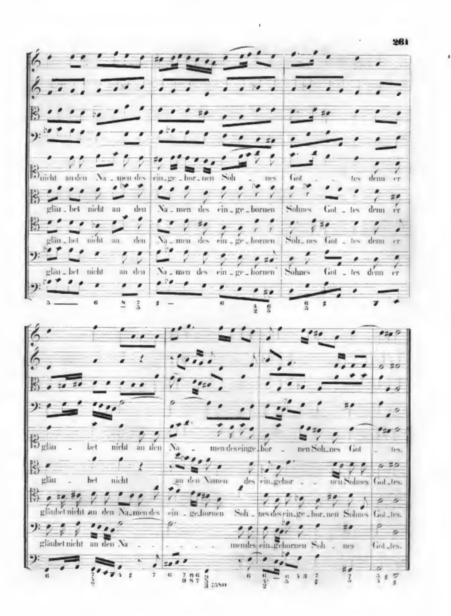
wer an ihn gläu_bet der wird nicht ge_rich_ _

rich_ _ _ tet denn er gläu_bet

Namen des ein_ge_bor_nen Soh_ _ nes Got_tes denn er

Namen des ein_ge_bornen Sohnes Got_ _ _ tes denn er

tet denn er
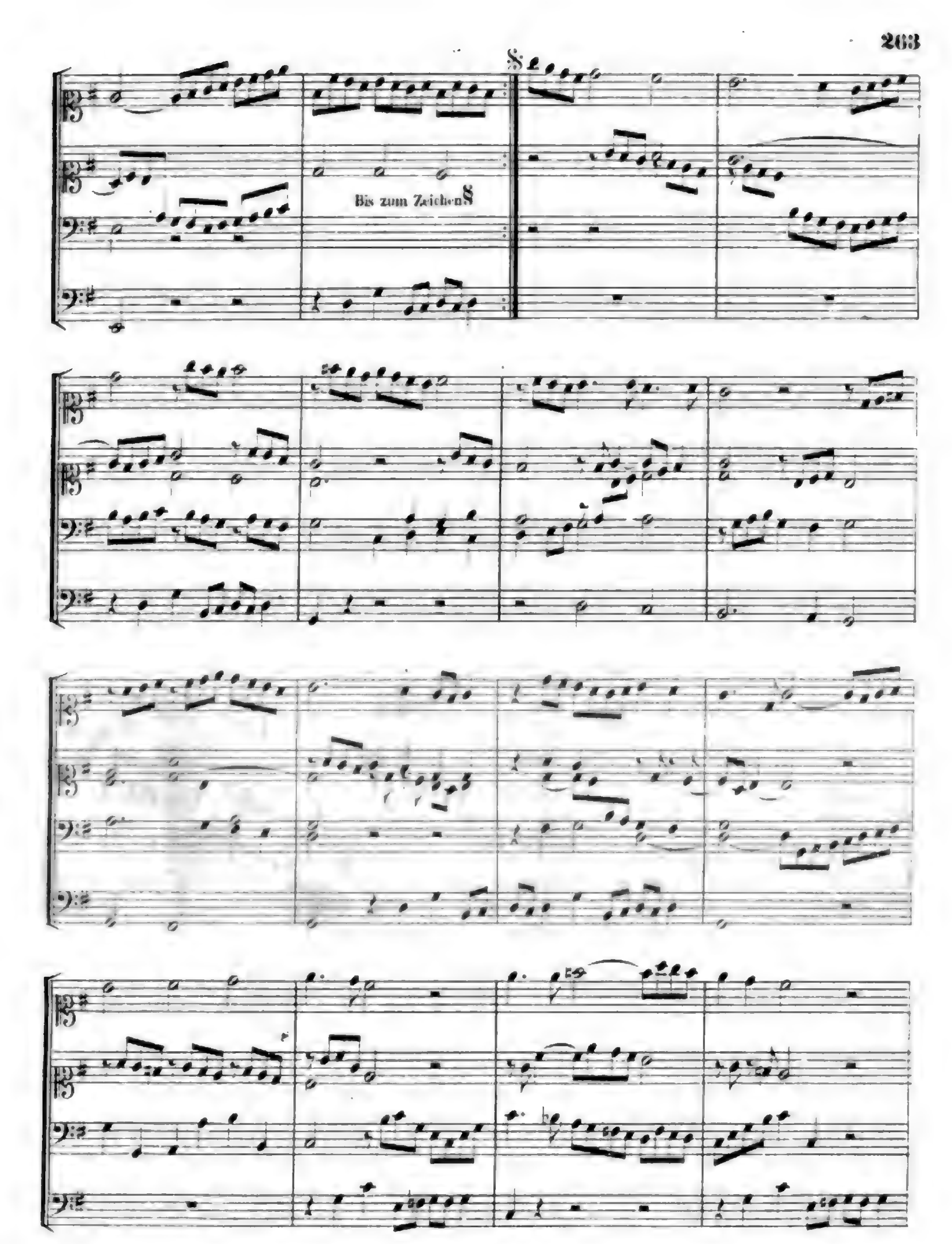

nicht an den Na _ men des ein _ ge _ bor _ nen Soh _ nes Got _ _ tes denn er
gläu _ bet nicht an den Na _ men des ein _ ge _ bornen Sohnes Got _ tes denn er
gläu _ bet nicht an den Na _ men des ein _ ge _ bornen Soh _ nes Got _ tes denn er
gläu _ bet nicht an den Na _ men des ein _ ge _ bornen Sohnes Got _ tes denn er
gläu _ bet nicht an den Na _ men des einge _ bor _ nen Soh _ nes Got _ tes.
gläu _ bet nicht an den Namen des ein _ gebor _ _ nen Sohnes Got _ tes.
gläubet nicht an den Na _ men des ein _ ge _ bornen Soh _ nes des ein _ ge _ bor _ nen Sohnes Got _ tes.
gläubet nicht an den Na _ _ _ _ _ _ mendes ein _ gebornen Soh _ nes Got _ tes.
3580
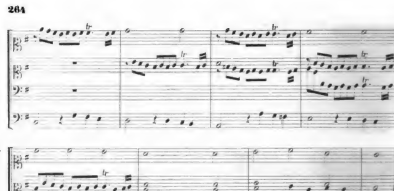
107[a]. Aus J. S. Bachs Orgelbüchlein. Zwischen 1717 und 1723.

In dir ist Freude.

Ped.

Vom Zeichen 𝄋 weiter


Bis zum Zeichen 𝄋



107b. Grundmelodie des vorstehenden Orgelsatzes. Melodie und Satz von Giovanni Gastoldo da Caravaggio. 1591. (S. Th I. S. 93, 94.)

In dir ist Freude in al_lem Lei_de o du süs_ser Je_su Christ hil_fest von Schanden rettest von Banden wer dir ver_trauet hat wohl ge_bauet wird e_wig blei_ben Halle_lu_ja!

durch dich wir ha_ben himmlische Ga_ben der du wah_rer Hei_land bist zu dei_ner Gü_te stell unser G'müthe an dir wir kleben in Tod und Leben nichts kann uns scheiden Halle_lu_ja!

A lie_ta vi_ta a_mor c'in_vi_ta fa la la la la la la la Chi gio_ir brama se di cor a_ma do_nera il core a un tal si_gnore fa la la la la la la la la la.







